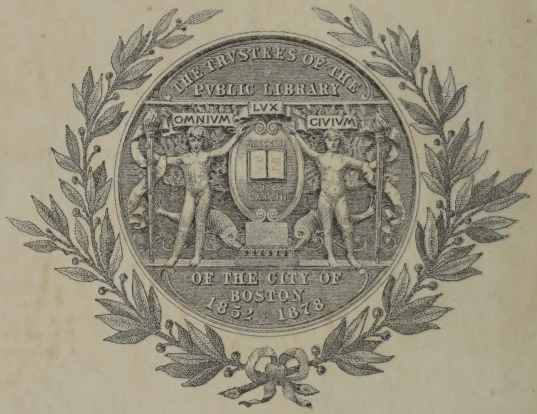
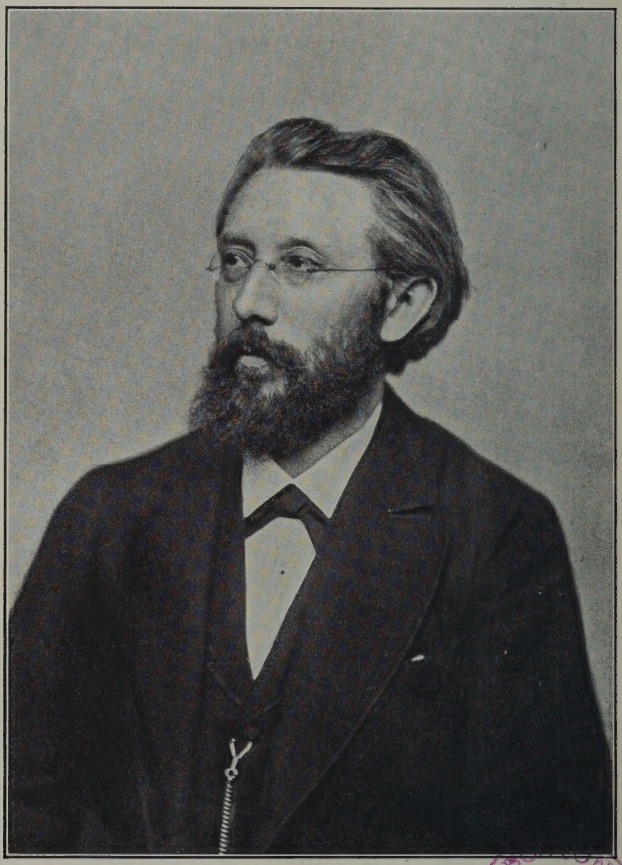
3-05
1.25

No. H074.31H



AUG 21 X

1912



WILHELM HILL

PUBLIC LIBRARY

Phot. E. Hanfstaengl, Frankfurt a. M.

WILHELM HILL

LEBEN UND WERKE

VON

DR. KARL SCHMIDT

MIT EINEM BILDNIS

LEIPZIG 1910

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Copyright 1910 by
Breitkopf & Härtel, Leipzig

May 8, 1912
8

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Inhalt.

Leben.

Einleitung 3
Wilhelm Hill 5

Werke.

Lieder und Duette. Männerchöre.
Gedruckte Lieder 59
Nicht gedruckte Lieder 74
Männerchöre 77
Werke für Klavier.
Gedruckte Werke 80
Nicht im Druck erschienene Werke 87
Kammermusik.
A. Im Druck erschienene Werke 92
B. Nicht im Druck erschienene Werke 107
Opern.
Jolanthe. — Alona 119

LEBEN

Es liegt eine Krone im grünen Rhein,
Gezaubert von Gold und von Edelstein;
Und wer sie erhebt aus tiefem Grund,
Den krönt man zu Aachen in selbiger Stund:
Vom Belt bis zur Donau die Lande sind sein,
Dem Kaiser der Zukunft, dem Fürsten am Rhein!

Es liegt eine Leier im grünen Rhein,
Gezaubert von Gold und von Elfenbein;
Und wer sie erhebt aus tiefem Grund,
Dem strömen die Lieder begeistert vom Mund:
Der Kranz der Unsterblichkeit wartet sein,
Des Sängers der Zukunft, des Sängers am Rhein!

Ich weiß wo ein Häuschen am grünen Rhein,
Umranket vom Reblaub die Fensterlein;
Drin waltet ein Herz so engelgleich,
An Gold so arm, doch an Tugend so reich:
Gehörte dies Herz an dem Rheine mir,
Ich gäbe die Krone, die Leier dafür!

H. Dippel.

Wohl wenige mag es in deutschen Landen geben, die nicht in begeisterter Stunde dies Lied gesungen, mitgesungen oder miterlebt hätten. Dem bescheidenen Manne, der zum Wort die Weise fand und damit im besten Sinne populär wurde, gilt das vorliegende Schriftchen.

Wilhelm Hill, der Sänger des Liedes vom »Herz am Rhein« gehörte nicht zu den Führern und Bahnbrechern. Trotzdem hat er es verdient, daß man zusammenfassend erzählt, wie sein Leben

verlief, welche Ideale ihm als Künstler vorschwebten, was er Gutes und Schönes in seiner Kunst geleistet.

Der Verfasser muß dabei um Rücksicht bitten, wenn er nicht überall so eingehend berichtete, als es ihm jetzt erwünscht erscheint. Er kann es schon deshalb nicht, weil ein wichtiger Teil der Korrespondenz leider verloren ging. Nichtsdestoweniger glaubt er die Hauptlinien gezeichnet zu haben und würde sich freuen, wenn damit den Freunden der Hillschen Muse ein Dienst erwiesen wäre.

WILHELM HILL

war der Sohn des Lehrers und Kantors an der evangelischen Schule zu Fulda, Heinrich Hill, und wurde als drittes unter acht Kindern am 28. März 1838 zu Fulda geboren. Sein Vater ⟨1805—1881⟩ stammte aus der preußischen Schwalm ⟨Schrecksbach bei Alsfeld⟩. Seine Mutter war eine Fuldaerin, eine geborene Heßberger. Vater Hill, ein einsichtiger Pädagoge und ein guter Musiker, erfreute sich infolge seines trefflichen Charakters des größten Ansehens in der Stadt, die das Geschick ihm als Wirkungsplatz für das Leben angewiesen hatte. Ein hübsches Zeugnis für die weitherzige Anschauung der Fuldaer im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts ist die Tatsache, daß dieser protestantische Kantor in einer rein katholischen Stadt viele und hervorragende Ehrenstellen wie z. B. die des Präsidenten des Bürgervereins lange Jahre bekleiden durfte. Daß man ihm die Leitung von Gesangvereinen übertrug, und daß er in dieser Stellung etwas leistete, ist nach dem Vorhergesagten verständlich.

Die musikalische Begabung des jungen Wilhelm zeigte sich recht frühzeitig. Was die Militärmusik beim Marsche oder bei öffentlichen Konzerten

spielte, entzückte ihn schon als kleines Kind. Und als vom 6. Lebensjahre an der Vater mit regelrechtem Unterrichte begonnen hatte, versuchte der Kleine gar bald und mit Glück auf dem Klaviere nachzuahmen, was an musikalischen Eindrücken an ihn herankam. Für die wissenschaftliche Ausbildung sollte durch den Eintritt in die Realschule zu Fulda gesorgt werden. Doch entsprach die Anstalt in ihrer Organisation nicht der Realschule von heute, und Hill klagte noch später über das bescheidene Maß der dort erworbenen Kenntnisse. Was durch die Schule in Fulda versäumt worden war, wurde nachmals in Frankfurt bei eisernem Fleiß durch Selbststudium eingeholt. Je weniger ihn aber der Unterricht auf der Schule befriedigte, um so eifriger übte er für die Klavier- und Violinstunde, zunächst noch beim Vater, später bei anderen Lehrern, wie Hofmann, um so emsiger betrieb er Zeichnen und Malen, wofür er ebenfalls von früher Jugend an ausgesprochenes Talent zeigte. Zeugnis hiervon legen die zahlreichen, noch jetzt vorhandenen Kreidezeichnungen ab. So kam es, daß seine Eltern und er selbst lang im Zweifel waren, ob er sich der Malerei, in der ihn Johannes unterwies, oder der Musik zuwenden sollte. Wilhelm entschied sich für die Musik. Und da in der kleinen Stadt ein Lehrer, der ihn zur höchsten Stufe der Ausbildung hätte bringen können, nach dem Wegzug H. Henkels fehlte, dachte man an Frankfurt a. M., wohin der Genannte seit 1849 übergesiedelt war. Der Vater

erkundigte sich bei seinem Fuldaer Landsmann zunächst aufs genaueste über die Begabung seines Sohnes. Leider sind die väterlichen, von seltenem Ernste getragenen Briefe, die er mit all den großen und kleinen, für ihn und seinen Sohn so wichtigen Fragen auszufüllen hatte, zum größten Teil verloren gegangen. Doch haben wir günstigerweise noch einige Briefe der Frankfurter Lehrer, aus denen sich ungefähr das zusammenstellen läßt, was einigen Aufschluß über die Lehrzeit bei Heinrich Henkel*) und C. F. Hauff**) (s. S. 9) gibt. Der

*) Es darf an dieser Stelle der beiden Männer etwas ausführlicher gedacht werden, denen Hill seine technische und theoretische Ausbildung verdankte. Heinrich Henkel war am 16. Februar 1822 zu Fulda geboren als Sohn des Kantors Michael Henkel (1780—1851). M. Henkel war Schüler des Schmalkalder Organisten Vierling (1750—1813), der seinerseits Ph. E. Bach (1714—1788), den Sohn Joh. Seb. Bachs, zum Lehrer hatte. Das Henkelsche Haus bildete den Sammelpunkt aller Musikfreunde und Musiker. Hier verkehrten u. a. auch Clara Wieck (Schumann), Hummel (1778—1837), die Geschwister Milanollo. Der Marquis Armand de Cubière, ein Schüler Chopins, der sich 1838 in Fulda niederließ, weckte bei dem jungen H. das Verständnis für Chopins Tonpoesie und seine unvergleichliche Kunst, das Pianoforte sprechen zu lassen. Die klaviertechnische Ausbildung selbst erhielt H. durch Aloys Schmitt (1788—1866), zu dem er sich 1839 nach Frankfurt a. M. begab, während der bekannte Theoretiker Anton André (1775—1842) für die Ausbildung in der Tonsetzkunst sorgte. Durch André, der bekanntlich für Mozarts Kunst viel getan hat, wurde dem jungen Henkel die Liebe zu seinem dritten großen Liebling eingepflanzt. Bach, Mozart und Chopin blieben ihm fürs ganze Leben die Bevorzugten

Vater hatte sich an Henkel gewandt, um dessen Urteil über ein etwaiges Studium der Musik einzuholen. Darauf schrieb Henkel am 2. IV. 1854 unter ande-

unter den Olympiern. Nach Andrés Tod ⟨1842⟩ kehrte H. nach Fulda zurück, begab sich dann ⟨1846—1847⟩ nach Leipzig zu J. Knorr und verkehrte dort mit Mendelssohn, Schumann, Moscheles, Gade, Hauptmann u. a. Von 1847—1849 lebte er wieder in Fulda, unterrichtend und konzertierend, und siedelte im Oktober 1849 endgültig nach Frankfurt über. Seine Kunst des Klavierspielens, eine hervorragende Fähigkeit im Vomblattspielen und seine feine Art des Begleitens verschafften ihm bald eine angesehene Stellung, zumal nach einem Konzert, in dem er Mathilde Graumann ⟨die spätere de Castrone-Marchesi⟩ begleitete und das Schumannsche Klavierquintett in Frankfurt zum erstenmal erklingen ließ. Prof. Dr. Melde, der kurz nach Henkels Tod sein Lebensbild zeichnete ⟨H. Henkel, Ein Lebensbild. In »Hessenland«, Zeitschr. für Hessische Geschichte und Literatur XIII, Nr. 11, S. 135—139⟩, berichtet über diese Zeit mit den Worten: »Seine allgemeine Bildung und seine gesellschaftliche Gewandtheit« kamen ihm dabei zugute »besonders bei den in Frankfurt damals vertretenen Familien des hohen Bundestages und den sonstigen feinen Patrizierfamilien der reichen Weltstadt«. Henkel entwickelte nun eine außerordentliche Tätigkeit, gründete einen Kirchengesangverein, bei dem Mitglieder jeder Konfession willkommen waren (!), dirigierte nach dem Tode Franz Messers ⟨1860⟩, des langjährigen Leiters der Museumskonzerte, den Philharmonischen Verein, in dem später auch W. Hill die ersten Lorbeeren errang, und übernahm zudem noch einen Orchesterverein in Hanau. Lange konnte er diese Tätigkeit gesundheitlich nicht aushalten. So legte er den Dirigentenstab nieder und beschränkte sich auf die Abhaltung von Kammermusik-Konzerten ⟨vgl. S. 17 u. 27⟩ und insbesondere auf seine Lehrtätigkeit. Seine großartige Begabung für Pädagogik und die

rem: »Wenn Sie sich überzeugt glauben von den Anlagen Ihres Sohnes, und zwar in dem Grade, daß Liebe und Hinneigung zur Musik unverkenn-

---

Liebe zum Lehrberuf gewannen die Oberhand, sodaß er schließlich nur noch der von ihm am 1. Oktober 1860 gegründeten »Musikschule« seine ganze Kraft widmete. Aus kleinen Anfängen und nach Überwindung zahlreicher Schwierigkeiten wuchs die Anstalt zu großer Blüte heran. Seit 1885 war H. ⟨nach dem Ausscheiden der Mitdirektoren Hauff und Oppel⟩ alleiniger Direktor bis zu seinem Tode am 10. April 1899. An äußeren Ehren hat es ihm ⟨er war z. B. Dr. phil. h. c. der Marburger alma mater⟩ nicht gefehlt.

Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Musikpädagogik, besonders beim Unterricht im Klavierspiel. Aber er war auch ein guter Komponist und ein fruchtbarer Musikliterat.

Von seinen literarischen Werken seien genannt: Musikalischer Kompaß, Grundzüge einer Methodik des Klavierunterrichts, Leben und Wirken von Dr. Aloys Schmitt ⟨1873⟩.

Seine instruktiven ⟨pädagogischen⟩ Werke sind ⟨nach einer Zusammenstellung seiner Tochter Sophie Henkel⟩ folgende: op. 15 Instruktive Klavierstücke ⟨Kahnt⟩, op. 27 30 Klavierstücke für die Jugend ⟨André⟩, op. 28 Drei vierh. Märsche ⟨André⟩, op. 30 Les deux amis für Viol. u. Klav. ⟨André⟩, op. 32 Romanze für Klav., op. 38 Zwölf Tonstücke f. Klav., op. 40 Deutscher Triumphmarsch vierhdg. ⟨André⟩, op. 45 Zwei instr. Sonatinen ⟨Kahnt⟩, op. 51 Zwei leichte Sonatinen ⟨André⟩, op. 54 Weihnachtsklänge vierhdg. ⟨Henkel⟩, op. 59 Studien mittlerer Schwierigkeit f. Klav. ⟨Simrock⟩, op. 60 Trio für 3 Violinen ⟨Chanot⟩, op. 63 Polonaise für 3 Viol. ⟨Chanot⟩, op. 64 Marsch für 3 Violinen ⟨Augener⟩. Ohne Opuszahl: Der erste Klavierunterricht, 3. Aufl. ⟨André⟩, Mechanismus des Klavierspiels ⟨André⟩, Trilleralbum ⟨André⟩.

**⟩ Über den zweiten Lehrer Hills läßt sich leider nur wenig sagen. Johann Christian Hauff war am 8. Sep-

bar sind, so haben Sie recht, diese Kunst für ihn als Lebensberuf zu wählen. Doch, wie Sie wohl wissen, genügen Talent und Jugend nicht, um zum

---

tember 1811 zu Frankfurt a. M. geboren und studierte daselbst Klavierspiel bei Aloys Schmitt und Komposition bei F. Keßler ⟨1793—1856⟩, der ein vortrefflicher Theorielehrer war ⟨u. a. auch Lehrer Fr. Wüllners⟩. Mit Henkel und Hilliger begründete er 1860 die Frankfurter Musikschule, zu deren Direktoren er bis 1885 gehörte. Hauff führte ein sehr zurückgezogenes Leben. So konnte es kommen, daß selbst sein Tod gänzlich unbeachtet blieb. Es findet sich denn auch an oder kurz nach seinem Sterbetage ⟨10. April 1891⟩ keine Notiz in den Frankfurter Zeitungen, geschweige denn eine Würdigung seines stillen Lebenswerkes. Von seinen Kompositionen ist nur eine Violin-Klaviersonate bei André in Offenbach erschienen, alles andere, wie das S. 35 erwähnte Bläserquintett, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke u. a. blieb Manuskript und ist zum größten Teil verschollen. Bei Breitkopf und Härtel erschien von ihm eine Kompositionslehre in 4 Bänden ⟨Harmonielehre, Einfacher und doppelter Kontrapunkt, Kanon, Fuge⟩. Ein fünfter Band ⟨Formenlehre⟩ blieb Manuskript und ist im Besitze von Mus.-Dir. E. Parlow in Frankfurt a. M. — In Dankbarkeit für die liebevolle und gründliche Unterweisung in der Theorie widmete ihm Hill sein D-dur-Trio op. 12 ⟨vgl. S. 95⟩. Das hübsche Schlußzeugnis, welches Hauff seinem Schüler am 5. Dezember 1858 ausstellte, mag hier seine Stelle finden: »Da Herr Wilhelm Hill schon seit mehreren Jahren Unterricht in der Kompositionslehre bei mir nahm, und derselbe sich durch seinen anhaltenden Fleiß in dieser Wissenschaft bereits sehr beachtenswerte Kenntnisse erworben hat, so steht zu erwarten, daß er mit seinem seltenen Talente und bei fortgesetztem ernstlichem Streben dereinst noch ungewöhnlich Großes im Gebiet dieser Kunst leisten wird. Indem ich nun das soeben Gesagte durch meine

Künstler sich auszubilden. Und dazu muß es ein junger Mann bringen, wenn er nicht unsäglichen Sorgen, Lebensunmut, Verkennung usw. entgegensehen will. Nur nichs Halbes in der Kunst! Da aber Großes erreicht werden muß, dazu aber selbst beim Talent die ausdauernde Energie, die nötige Intelligenz, der eiserne Fleiß leider oft zurückbleiben, so bin ich in der Tat immer ängstlich, die Künstlerlaufbahn zu empfehlen. Wie weit Ihr Sohn auch fortgeschritten, er bedarf, und seinem Alter nach ist es Zeit, dennoch einer totalen Reform. Er muß in Beziehung z. B. auf Technik des Spiels wahrscheinlich von vorn anfangen, da es hierbei ganz bedeutend auf das Wie ankommt. Doch darf er davor nicht zurückschrecken, denn gerade das ist es, was er noch nicht weiß, aber durchaus lernen muß. Nun erlauben Sie mir noch, aufrichtig zu sagen, daß es mit bloßem Klavierunterricht, dem sogenannten Generalbaß, bei der Erziehung eines Künstlers nicht geschehen ist, ein möglichst umfassender künstlerischer Unterricht seitens des Lehrers, dagegen Vertrauen und Dankbarkeit, Fleiß und Geduld des Schülers sind durchaus erforderlich, um wenigstens zu sagen, daß

---

eigenhändige Unterschrift nach Pflicht und Gewissen beglaubige, wünsche ich zugleich im Interesse der Kunst: daß demselben nirgends in seinem Berufe nachteiliges Hemmnis in den Weg treten, sondern daß vielmehr jedermann, der mit ihm in persönliche Berührung kommt, so viel in seinen Kräften steht, zu seiner ferneren künstlerischen Vollendung beitragen möge.«

man seine Pflicht tat ‹den Erfolg muß man immer noch dem lieben Gott anheimstellen›. Dies, lieber Herr Hill, ist eine schwere Aufgabe für Lehrer und Schüler. Meine Zeit ist in der Tat sehr beschränkt. Ich habe schon manchmal recht herabstimmende Erfahrungen mit manchen, gerade denjenigen gemacht, denen ich ganz uneigennützig Zeit, Wissen und liebevolle Behandlung widmete. Sie und ich wollen und müssen das Beste von Ihrem Sohn erwarten und bei unserer alten Bekanntschaft und einem talentvollen Landsmann zu helfen, bin ich gern bereit, Ihrem Sohn nach Kräften Unterricht zu erteilen; versteht sich unentgeltlich. Was den speziellen theoretischen Kursus anlangt, so werde ich Rücksprache nehmen mit einem Bekannten, der, wenn auch nicht gratis ‹was hier selten vorkommt›, doch wenigstens zu gemäßigtem Preis sich dem Unterricht unterziehen würde. Sie haben recht, Logis, Unterhaltung usw. kosten doch noch genug. Ja, es ist teuer hier, und ich hoffe, Sie wissen vielleicht von anderer Seite her darüber ein Urteil. Mit dem Wunsche, daß Sie meine skizzierten Bemerkungen freundlich aufnehmen möchten, grüßt Sie ergebenst H. Henkel.« Ein Postskriptum gibt uns Aufklärung darüber, wie der Pädagoge Henkel auch für die Lebensführung der ihm anvertrauten Schüler besorgt war. Er schreibt: »Eine gefährliche Klippe hier ist, junge Leute brav zu erhalten. Ich hoffe, Sie haben Bekannte hier, die das moralische Leben Ihres Sohnes leiten kön-

nen, da ich mich in dieser Hinsicht zu speziellerer Beaufsichtigung nicht verbinden kann.«

So kam denn Wilhelm Hill 1854 zu Henkel und Hauff in den Unterricht. In seiner Abgeschiedenheit in dem immerhin kleinen Fulda hatte er bisher nichts Besonderes gesehen und gehört. Er war trotz seiner 16 Jahre noch ein rechtes Kind, dabei, wie im ganzen Leben, zurückhaltend und bescheiden. Es gewährt ein eigentümliches Vergnügen, in die kindlichen Gedanken des jungen Musikers einmal hereinzublicken. Im Mai war Hill nach Frankfurt gekommen, und aus demselben Monat liegt noch ein Brief an seine Eltern vor. Besonders regten ihn die Scherereien bei der polizeilichen Anmeldung auf, wobei ihm 50 Gulden als Kaution abverlangt wurden. Fünfzig Gulden! Eine derartige Summe hatte er noch nie beieinander gesehen, kein Wunder, daß ihm das Herz in die Schuhe fiel. Durch die Freundlichkeit seiner Hausleute, einer Familie Weinmann, die sich seiner besonders annahm, wurde die Sache rasch erledigt. Weinmann hinterlegte die 50 Gulden für den jungen Musiker, und dieser konnte darauf tiefbewegt seinen Eltern melden: »Diese ⟨Weinmanns⟩, was doch viel von solchen fremden Leuten ist, trauten mir das gleich zu und sprachen: Auf die Gefahr geben wir sie hin.« Und dann fährt er fort: »Mir gefällt es hier ganz gut, mit meinen Hausleuten bin ich sehr zufrieden und bin den ganzen Tag ungestört. Sie behandeln mich wie ihr eignes Kind, an

Hunger ist hier nicht zu denken. Diese Woche habe ich bei Henkel zweimal Unterricht gehabt . . ., am Mittwoch habe ich bei Hauff Unterricht gehabt, dieser scheint ebenfalls ein tüchtiger Lehrer zu sein. — Hier ist eine Bank errichtet worden, welche am Mittwoch geöffnet wurde. Die Leute hauen und stechen sich, jedes will zuerst hinein. Ich habe eine Masse Leute mit ganzen Säckchen Geld gesehen. Es wird nämlich sehr gut verzinset. 100 Gulden tragen ungefähr 200 Gulden Zinsen ‹sic!›. Ich wollte es gar nicht glauben, allein es ist doch so. Ganz Frankfurt ist davon in Leben gesetzt. Mehrere Kompagnien Soldaten sind dort aufgestellt, damit es keine Schlägereien gibt.«

Inzwischen machte Hill, dessen Anlagen und Vorbildung seine Lehrer mehr und mehr befriedigten, bei angestrengtem Fleiße tüchtige Fortschritte und fand auch bezüglich der Ausbildung seiner Klaviertechnik die Anerkennung seines Speziallehrers. Hier und da hörte er dazu auf Veranlassung Henkels gute Orchester- und Quartettmusik. Freilich war der Unterricht in dieser Zeit nicht ganz regelmäßig, da Henkel anläßlich seiner Verheiratung in eine andere Wohnung übersiedeln mußte. Hill konnte sich aber dabei für empfangene Wohltaten dankbar erweisen, indem er beim Ordnen der umfangreichen Bibliothek half, wobei er übrigens einen kleinen Einblick in die Literatur bekam.

Über seine Lebensverhältnisse berichtete er, wenn auch nicht allzu häufig, so doch eingehend seinen Eltern. Noch heute ist es eine Freude zu sehen, mit wie geringen Mitteln der junge Mann in seiner Lehrzeit auskommen mußte und, bei der ganzen Erziehung nicht verwunderlich, auskam, ohne der Not ausgesetzt zu sein. Geradezu rührend und für unser heutiges Geschlecht kaum noch verständlich aber ist es zu lesen, mit wie Wenigem man dem bescheidenen und anspruchslosen jungen Mann eine Freude bereiten konnte. Der Tag verlief für ihn mit Arbeiten und Spielen. Nur Abends gönnte er sich ein Erholungsstündchen dadurch, daß er das Musikaliengeschäft von Th. Henkel*) besuchte, wo er viele Musikalien kennen lernte und mit zahlreichen Musikern aus Frankfurt und anderen Städten bekannt wurde**). Eine mit den Jahren immer herzlicher werdende Freundschaft zwischen Th. Henkel und Hill dauerte ungetrübt bis zum Tode. Die Vorteile, die sich für Hill dabei ergaben, ließen ihn denn auch in seiner Lehrzeit fast vergessen, mit wie wenig Geld er sich durchs Leben schlagen mußte. Bittet er doch einmal ganz bescheiden den Vater, ihm einen alten Rock ‹des Vaters› zurecht machen zu lassen, damit er seinen einzigen schonen

*) Th. Henkel war ein Bruder von H. Henkel. Das Musikaliengeschäft ging 1870 in den Besitz von Adolf Stamm ‹Schwager Th. Henkels› über.

**) U. a. auch mit dem berühmten Orgelmeister A. Hesse aus Breslau, der ihn als Schüler annehmen wollte.

könne. Das sagt wohl allein, wie hart und schwer die Jahre des Lernens gewesen sind. Aber Hill hat es kaum gemerkt, war auch mit dem Wenigen, was ihm Fortunas Hand zukommen ließ, zufrieden, denn er wußte, daß nicht weit von Frankfurt diejenigen wohnten, die ihn nicht im Stiche ließen. Daß ihm auch sein Lehrer Henkel in dieser Beziehung öfter ausgeholfen hat, braucht nicht betont zu werden. Besonderes Vergnügen und manche weihevolle Stunde bereitete er seinem Schüler im ersten Winter, den dieser in Frankfurt verbrachte, dadurch, daß er ihn in alle möglichen Veranstaltungen und Konzerte schickte, zu denen ihm selbst Karten zur Verfügung standen. So nahm Hill im Winter 1854/55 nicht nur an den Vorlesungen über Musikgeschichte von Musikdirektor B. Damke aus Petersburg teil, sondern hörte auch Clara Schumann*), Schulhof, Laub und manche andere. Über diese bevorstehenden Genüsse schreibt er ⟨26. X. 1854⟩: Clara Schumann, die größte Künstlerin und Klaviervirtuosin, spielt am 3. November zum ersten Male.

*) »Clara Schumann hatte am 18. Januar 1832, noch als »Demoiselle Wieck« Proben ihrer Kunst gegeben ... Bis zum nächsten Auftreten der Künstlerin verstrichen mehr als zwei Jahrzehnte, erst am 3. November 1854 ließ sie sich im Museum mit Beethovens Esdur-Konzert hören.« Vgl. J. Knorr, Festschrift zur Feier des 100jähr. Bestehens der Frankfurter Museumsgesellschaft ⟨1808—1908⟩ S. 26. Von den dieser Schrift beigegebenen Bildern kommen hier in Betracht: M. Wallenstein ⟨Taf. VII⟩, Fr. Messer ⟨Taf. VII⟩, L. Spohr ⟨Taf. VII⟩, Cl. Schumann ⟨Taf. VIII⟩.

Wie sehr wünsche ich mir, in das Konzert hineinkommen zu können! Diese Künstlerin soll eine der größten Spielerinnen sein, wenn nicht die größte. Laub*) soll ebenfalls sehr gut spielen. Henkels Konzerte enthalten Klavierkammermusik, Quartette, Quintette usw. — Ich bin jetzt viel bei ihm. Am Sonntag vor acht Tagen war ich von 10 Uhr morgens bis 7 Uhr abends bei ihm, da er beinahe den ganzen Tag mir Hummels und Mozarts Klavierkonzerte, große Etüden von Moscheles, Mayer**), Thalberg***) gespielt hat. Ich habe viel spielen müssen, den Mittwoch habe ich bei ihm zu Mittag essen müssen. Wenn er mit andern Künstlern spielt, läßt er es mir jedesmal sagen.« —

Endlich kam der junge Musiker auch etwas aus seinen mißlichen Geldverhältnissen heraus. Durch Henkels Vermittlung bekam er einen Franzosen als Schüler zugewiesen, den Henkel, der selbst täglich 7 bis 8 Stunden zu geben hatte, nicht annehmen konnte. Für die Stunde erhielt er $1^1/_2$ Frank, also 42 Kreuzer, was für ihn, da der Unterricht täglich erteilt werden sollte, schon eine recht schöne Einnahme bedeutete. Leider floß diese Quelle nicht

*) Geiger. Vgl. Knorr a. a. O. S. 26. Hill hat ihn noch 1854 persönlich kennen gelernt.

**) Wohl Charles Mayer (1799—1862), dessen Etüden, Variationen, Phantasien usw. damals beliebt waren.

***) Sigismund Thalberg (1812—1871), der sich einst mit Liszt messen konnte (1836), hat eine ganze Anzahl Etüden oder etüdenartiger Stücke geschrieben. Vgl. op. 26, 36, 38, 57 usw.

lange, denn der Franzose mußte bald wieder nach Paris zurück.

Hills Fortschritte in der Kunst waren inzwischen so bedeutend geworden, daß Henkel es ihm anheimstellen konnte, mit Rücksicht auf die billigeren Verhältnisse einige Zeit nach Fulda zurückzukehren und dort allein weiter zu studieren. Auch J. C. Hauff wußte an den Vater nur Erfreuliches zu berichten. Er schrieb ihm unter anderem am 11. X. 1854: »Mit Wilhelms Arbeiten bin ich sehr zufrieden, und es lassen sich gewiß von seinem Fleiße und seiner Liebe zur Kunst die günstigsten Erfolge erwarten. Überhaupt gefällt mir Wilhelms Wesen sehr, denn sein Gemüt ist noch so recht kindlich rein erhalten, was heutzutage als eine seltene Tugend anzusehen ist, indem die meisten jungen Leute schon von Jugend auf, entweder durch die Eitelkeit ihrer Eltern oder durch sonst üble Eindrücke verdorben werden, wodurch leider schon manch schönes Talent für die Welt verloren ging. Wilhelms Anlagen zur Komposition sind ganz augenscheinlich und berechtigen zu den besten Hoffnungen, wie ich dies aus seinem ersten Versuche gesehen, welchen er mir zur Ansicht brachte. Es läßt sich hiernach urteilen und mit Gewißheit annehmen, daß er mit seinem Talent bei anhaltendem Fleiß noch Großes zu leisten verspricht.«

So verbrachte denn Hill einige Monate des Jahres 1855 ⟨von Februar ab⟩ in Fulda. Es geht dies sowohl aus einem kleinen Katalog hervor ⟨in

dem für Fulda Kompositionen aus dem Juni bis zum Ende des August eingezeichnet sind), wie aus einem Briefe Hauffs an seinen Schüler (vom 24. V. 1855), in dem er mit Interesse Kenntnis nimmt von den Studien, denen Hill in dieser Zeit oblag. Am Schlusse dieses Briefes heißt es: »Indem ich nun mit Vergnügen der Zeit entgegensehe, wo Sie den bei mir begonnenen Unterricht in der Harmonielehre fortsetzen werden, unterzeichne ich usw.«

In diese Zeit fällt auch das erste öffentliche Auftreten*) in Fulda, wobei Hill die »Variations sérieuses« von Mendelssohn und zwei Stücke von H. Henkel als Solonummern vortrug. Mehr aber als öffentliches Konzertieren lag ihm das Komponieren am Herzen. In dem kleinen Katalog, der über die kompositorische Tätigkeit von 1852 bis 1857 Aufschluß gibt, werden unter anderem folgende kleinere und größere Kompositionen aufgezählt: 1853: Sonate für Klavier Adur, viele Vorspiele für die Orgel, meist für den praktischen Gebrauch dem Vater gewidmet, Lieder, Duette für 2 Violinen, Tänze und Märsche, Sonate für Pianoforte und Violine (Cdur, 3 Sätze), Fugen, der 23. Psalm für Männerchor, Rondo für Klavier und Violine, Erster Satz zu einer Sonate in cmoll. Aus den Jahren 1854 und 1855 stammen: Ein

*) Die Programme Konzerte, in denen der junge Künstler mitwirkte, sind von ihm anfangs mit großer Liebe gesammelt worden und liegen noch vor. Später bricht das interessante Heftchen ganz plötzlich ab.

großer Fest- u. Trauungsmarsch in Es dur für Piano zu 4 Händen ⟨auf Wunsch Henkels während dessen Abwesenheit auf der Hochzeitsreise komponiert⟩, Tänze und Lieder, sowie einige Versuche im Quartettstil ⟨s. u⟩. In den Fuldaer Ferienaufenthalt gehören einige Etüden und Phantasien, sowie die Es dur Sonate für Klavier.

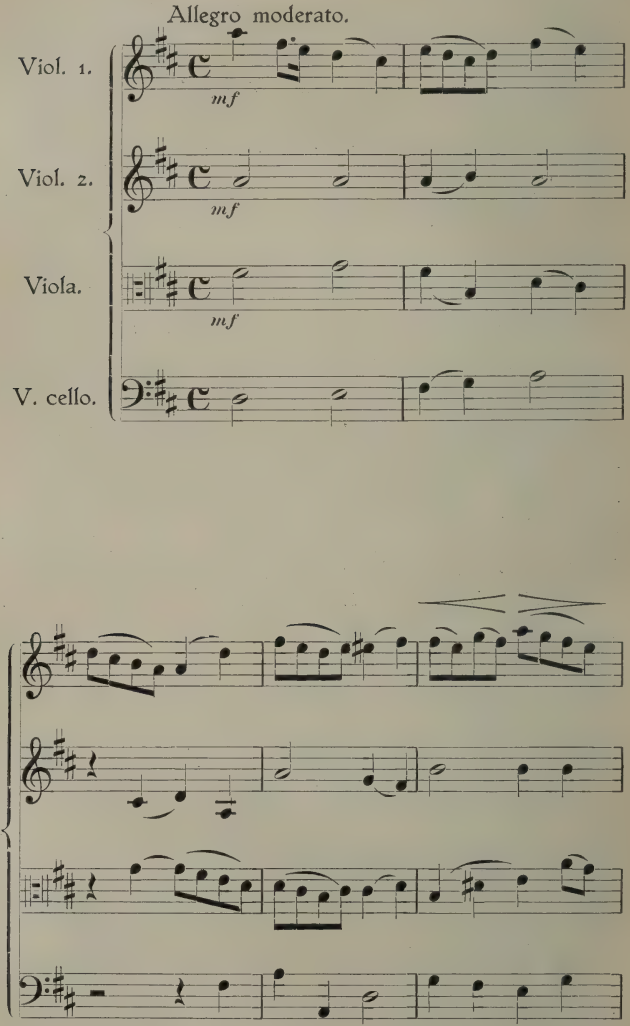
Mit dem Herbste ⟨November⟩ 1855 kehrte Hill nach Frankfurt zurück, wo er mit neuem Eifer und neuem Mute das unterbrochene Studium ⟨besonders bei Hauff⟩ aufnahm. Neben rein theoretischen Studien widmete er sich auch in diesem und dem folgenden Jahre ⟨1856⟩ aufs eifrigste der Komposition, in der er inzwischen große Fortschritte gemacht hatte. Damals tauchte in ihm der Gedanke auf, sich um das so reich ausgestattete ⟨4.⟩ Stipendium der Mozartstiftung zu bemühen. Leider blieb die Bewerbung ohne Erfolg. Die zu diesem Zwecke im Februar 1856 eingesandten Kompositionen lassen sich an dem Motto erkennen, das den kompositorischen Proben beigeschrieben war: »Es schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen, des Menschen Wesen durch und durch zu dringen.« Es waren ⟨auch nach den Angaben des kleinen Katalogs⟩ der am 22. März fertig gestellte Quartettsatz in D dur und das auf den 21. März datierte Lied in Es dur »Die Zufriedenen» ⟨Gedicht von Uhland⟩*). Das Manuskript zum Quartettsatz

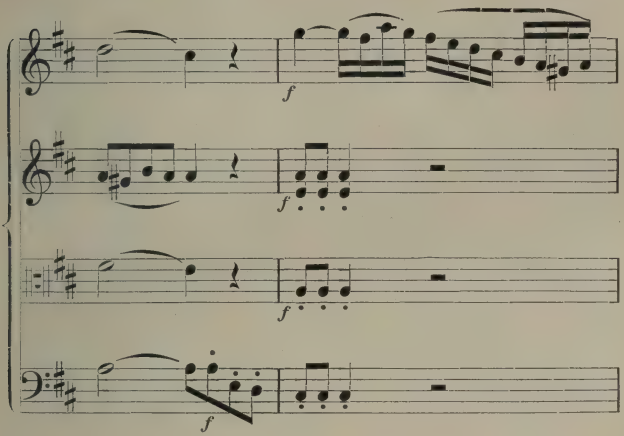
*) Eine Anfrage bei dem Sekretär der Mozartstiftung be-

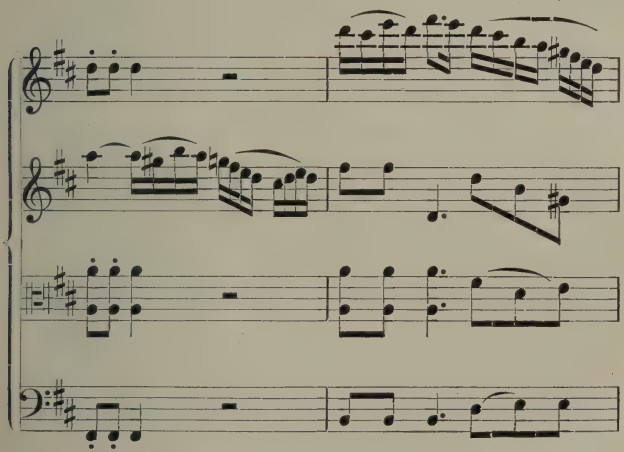
befindet sich in der Rothschildschen Bibliothek ⟨H. S. in Qu. 85 [5]⟩. Der als Allegro moderato bezeichnete, exakt gearbeitete Satz zeigt nicht nur, daß Hill die Meister des Quartetts tüchtig studiert hatte und selbst bereits eine achtenswerte Gewandtheit auf diesem Gebiete der Komposition aufweisen konnte ⟨der kleine Katalog nennt neben dem D dur-Satze drei weitere Quartettsätze in C, D und Es, die unmittelbar vor diesem entstanden sind⟩, sondern offenbart auch den echten Musiker. Er läßt es bedauern, daß Hill gerade dieser Art der Komposition, die ihm so gut lag, sich verhältnismäßig wenig zuwandte ⟨vgl. das Streichquartett op. 45⟩. Bei allem Streben aber, kontrapunktisch interessant zu schreiben, bricht, selbst in diesem kleinen Satze, der reiche, melodische Born, über den Hill verfügte, siegreich durch. Der Anfang des Quartettsatzes wenigstens möge hier seine Stelle finden.

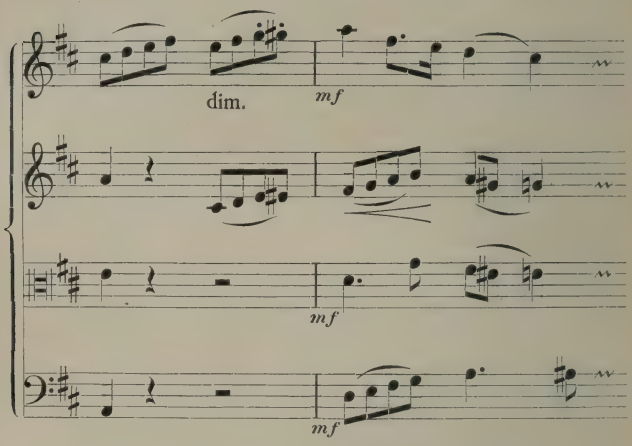
---

stätigte die Richtigkeit. — Als Sieger ging damals der spätere Musikdirektor in Bonn, Joseph Brambach ⟨1833—1902⟩ aus dem Wettbewerb hervor. Vgl. auch K. Grün, Musik und Kultur. Festrede zur Jubelfeier der Mozartstiftung ⟨25. Juni 1863⟩, Frankfurt, J. B. Auffahrt, 1863, S. 10. Einer der damaligen Preisrichter schrieb zu Hills Quartettsatz: Warmes Gefühl und lebendiges Wesen. Ein anderer bezeichnete die Komposition des Uhlandschen Gedichtes als eine der besten, die eingelaufen seien. In dem kurzen, gleichzeitig mit der Bewerbung eingesandten Lebenslaufe bemerkt Hill, daß er den ersten ⟨vom Vater erteilten⟩ Musikunterricht im 6. Jahre erhielt, mit 16 Jahren nach Frankfurt übergesiedelt sei und Henkels und Hauffs Unterricht genossen habe.


Allegro moderato.
Viol. 1.
mf
Viol. 2.
mf
Viola.
mf
V. cello.


f
f
f
f





Für das Jahr 1856 sind ⟨nach brieflichen Mitteilungen⟩ offenbar die Gründe, die noch kurz vorher für einen Aufenthalt in Fulda galten, nicht mehr maßgebend. Denn Henkel sah sich zu dem Rate veranlaßt, die Studien nunmehr in Frankfurt vollständig zu beenden. Lehrer und Schüler besprachen sich hierüber des öfteren, und Henkel ließ auch Vater Hill über seine Ansicht nicht mehr im Unklaren. Mit Recht fürchtete er, daß der Sohn in Fulda nicht diejenige geistige Förderung erfahren könne, die er unbedingt haben müsse, und erklärte, daß gerade näheres Eingehen auf das Wesen der Kunst jetzt sich immer notwendiger erweise, damit das Schaffen, Produzieren ein mehr geistiges werde. So blieb denn der junge Tonkünstler von jetzt ab dauernd in Frankfurt und hat diese Stadt, von kurzen Unterbrechungen abgesehen, nicht mehr ver-

lassen. Inzwischen besserte sich die äußere Lage. Nach und nach hatte Hill mehr Stunden zu erteilen, als er bisher zu hoffen gewagt hatte, und konnte nun den Zuschuß vom Elternhause entbehren. Regelmäßigen Unterricht hat er übrigens im Jahre 1857 bei Henkel kaum noch gehabt, weil dieser der Ansicht war, daß nunmehr jedes Weiterstudieren auf grund der vorausgegangenen Lehrzeit Hills Sache sei. Daß Hill gerade in dieser Zeit eifrig gearbeitet hat, beweisen seine kontrapunktischen Studien und seine Versuche im Instrumentieren. War er für das erstere zweifellos besonders begabt, so blieb das letztere stets seine schwache Seite. Wie emsig weiterstrebend der junge Meister war, zeigt ferner ein Band »Studien zur Fuge« ⟨die Handschrift befindet sich in der Rothschildschen Bibliothek, HS in 4° 90⟩, in denen sich teils angedeutet, teils ausgeführt, zahlreiche Fugenthemata, Engführungen, Beantwortuntungen, ganze Fugen und Doppelfugen usw. finden. Für seine Bemühungen im Instrumentieren zeugen folgende ⟨erhaltene⟩ Bearbeitungen: 1. Motette für Männerchor von B. Klein ⟨op. 24⟩ für Orchester arrangiert, Besetzung: 2 Hörner, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Streichquintett. 2. Rondo von Mozart für Klavier und Klarinette arrangiert ⟨1860⟩. 3. Rondo von A. André als Streichquartett arrangiert ⟨1862⟩. 4. Nocturne von Chopin für Violoncello und Klavier.

An ein öffentliches Auftreten in Frankfurt wurde schon in diesem Jahre gedacht. Aber es sollte

doch noch bis zum 5. I. 1858 dauern, bis es wirklich dazu kam. Auch der Plan, nochmals außerhalb Frankfurts zu studieren ‹Henkel dachte an England, wo man seiner Ansicht gemäß nach Verdienst belohnt werde›, wurde in Erwägung gezogen.

Die Studien bei Hauff dagegen nahmen einen regelmäßigen Fortgang, und Hauff selbst war offenbar mit den Leistungen seines Schülers sehr zufrieden. Er schreibt im Mai 1857 dem Vater: »Was nun Ihren Sohn Wilhelm betrifft, so kann ich Ihnen aus dem Grunde meines Herzens die Versicherung geben, daß derselbe einer meiner liebsten Schüler ist, weil er sich sowohl als Mensch, sowie in künstlerischem gediegenem Streben meine vollste Zufriedenheit erworben hat. Und wenn er so fortfährt, sich wie bisher durch Fleiß und Ausdauer sein musikalisches Wissen immer mehr zu bereichern, so bin ich fest überzeugt, daß er dereinst in dieser Kunst noch Großes leisten wird. Ihr Sohn Wilhelm hat ein in hohem Grade produktives Talent, und es wäre deswegen schade, wenn bei ihm irgend etwas vernachlässigt würde, was zu einem bedeutenden Künstler in seinem Fach gehört. Denn das Talent kann nur durch anhaltenden Fleiß zu seiner vollen Geltung gebracht werden. Wir können demnach um so beruhigter für Wilhelms Zukunft sein, weil er beides in so auffallender Weise besitzt.«

Unter den Kompositionen, die im Jahre 1857 entstanden sind, erwähnen wir hier eine kleine Sammlung von Orgelstücken deshalb, weil Hill sie

seinem Vater als Geburtstagsgeschenk schrieb, mit dem einzigen Wunsche, ihm damit eine Freude zu bereiten. In seinem Briefe bemerkte er: »Hätte ich eine Orgel unter Händen und Füßen, so würde ich wohl auch dafür bessere Gedanken zu Papier gebracht haben.«

In den Anfang des Jahres 1858 nun fällt das erste Auftreten in der Kammermusik-Soirée von Heinrich Henkel am 5. I. 1858. In ihr spielte Hill mit den Herren Dietz und Siedentopf das Mendelssohnsche dmoll-Trio, was er sowohl in Frankfurt als auch an anderen Plätzen später noch öfter gespielt hat, mit einer Sicherheit und Unbefangenheit, die nicht nur das Publikum, sondern auch seinen Lehrer Henkel erstaunen ließ. Diesem Konzert folgt ein anderes am 24. II., in dem er eine Sonate in D von J. C. Hauff im Verein mit dem Violinisten Max Wolf zum Vortrag brachte. In der Komposition wandte er sich inzwischen den größeren Formen zu und arbeitete besonders an einem Klaviertrio ⟨s. S. 111⟩. Dieses Trio sandte er durch seinen Freund Otmar Mauritius*⟩ an Spohr in Kassel mit der Bitte, sein Urteil über die Komposition abzugeben, insbe-

*⟩ Starb als Schauspieler in Coburg. Zahlreiche erhaltene Briefe an Hill strotzen von Humor, sind aber für die vorliegende Arbeit nicht zu verwenden. Nur derjenige, der auf das erste öffentliche Auftreten Hills bezug nimmt, sei hier zur Ergötzung wiedergegeben:

L. W.! Anbei die »Stiwwel«. Sie sind zwar nicht mehr »patent«, werden aber allenfalls noch gut genug sein, da ihre

sondere zu bemerken, ob sein Talent zur Komposition ein weiteres Studium angezeigt erscheinen lasse. Spohr empfing Mauritius freundlich und entließ ihn mit dem Bemerken, er wolle sein Urteil niederschreiben. Einige Tage später besuchte der Violinist Dietz aus Frankfurt, ein Schüler Spohrs, diesen, und Spohr frug, ob er Hill kenne. Auf die freudige Bejahung der Frage erwiderte Spohr: »Sagen sie Herrn Hill, daß ich sein Trio durchgelesen hätte. Ich finde es sehr gut. Die Gedanken sind frisch und schön, die Ausarbeitung ist gut und sein Gelerntes in der Komposition ist ebenfalls gut. Sehr lobenswert erkenne ich an sein Streben, und ich sehe, daß der junge Mann die älteren Meister studiert und sich von dem Modetand fernhält. Er soll so fortfahren!« In dem freudigen Brief, den Hill damals an seine Eltern schrieb ⟨am 9. VI. 1858⟩ spricht der echte Hill, wie er sein Leben lang gewesen ist. Man lese nur das Folgende, das sich an das oben erwähnte Lob Spohrs anschließt: »Obschon mein Bescheidenheitsgefühl durch das eben Geschriebene verletzt ist, so wollte ich doch eine getreue Kopie geben. Spohr hat mein Trio behalten bis zum Sonntag,

---

Offenheit und Empfänglichkeit für äußere Eindrücke an der Seite sind, die das Publikum nicht sehen kann, wenn Du am Klavier sitzest — und wenn Du die Absätze ein bischen schwarz machen läßt. Wenn Du kommst, so tue mir die Liebe an und komme im Frack und schwarzen Hosen. Aber tue es auch, hörst Du? usw.

wo er es zu Verwandten und Bekannten abgegeben hat.« Spohr äußerte zu Mauritius: »Schreiben Sie Herrn Hill, daß ich sein Trio sehr vortrefflich finde, und ich ihn bitten lasse, seiner schönen Kunst ⟨Komposition⟩ treu zu bleiben«.

Zum ersten Male selbständig spielte Hill in einem Konzert des Philharmonischen Vereins am 7. IV. 1859 und zwar das amoll-Konzert von Hummel mit Orchesterbegleitung. In diesem Konzert wurde auch sein erstes Lied öffentlich gesungen ⟨»Vergißmeinicht«⟩. Es war kein unwichtiges Ereignis für seine Künstlerlaufbahn, denn der Erfolg war ein erfreulicher, für die materielle Existenz ausschlaggebend. Henkel, der gerade über dieses Konzert dem Vater ausführlich berichtet, freut sich besonders über die vielen guten Stunden, die Hill nun zu geben habe und die in der Hauptsache auf seine Empfehlung genommen worden seien. Sehr richtig betont er, daß man mit Sorgen einer Kunst nicht obliegen könne und man ja auch durch Lehren lerne. »Wie viele jüngere Lehrer Ihren Sohn um seine Stellung beneiden, können Sie mir glauben. Für die Zukunft muß Ihr Sohn indes eine immer freiere Aussicht, eine lebendigere Kunsttätigkeit suchen und begründen. Und ich bin deshalb mit ihm einverstanden, wenn er jetzt das gewohnte Leben mit einem Aufenthalt in einer anderen Stadt, wie Leipzig oder Berlin, Wien vertauscht. Nicht gerade, um bei diesem oder jenem Lehrer wieder anzufangen, wie er irrtümlich meinte und ihm die

eigene Erfahrung bald bestätigen würde, sondern um den anregenderen Einfluß, das dort mehr wie hier stattfindende musikalische Leben aufzunehmen und in der Welt-, Kunst- und Menschenkenntnis vorwärts zu schreiten. Ein halber oder ganzjähriger Aufenthalt in einer dieser Städte dürfte ihm dann ferner Lust machen, nach Paris und London zu gehen. Letztere Stadt hat einen tüchtigen Kerl nie zugrunde gehen lassen, wohl aber ihm Respekt verschafft in deutschen Landen. Eins nur muß sich Ihr Sohn noch angewöhnen, das ist größere Regsamkeit, die bei ihm nicht immer allein auf seiner Bescheidenheit fußt. Ich habe ihm vor den Konzerten tüchtig aufsitzen müssen, während er geneigt war, sich einer gewissen Seelenruhe hinzugeben, die einem förmlich irre machte über sein eigenes Urteil über sich selbst.«

Was der ziemlich umfangreiche Brief sonst noch enthält, deutet darauf hin, daß Henkel in der Tat einiges auszusetzen hatte, und daß ihm besonders eine Art Schlaffheit nicht recht gefallen wollte. Vielleicht auch, daß durch den wiederholten Tadel der außerordentlich zartfühlende Schüler selbst nicht mehr in dem alten Verhältnis zu seinem Lehrer zu stehen glaubte, kurzum: es war gut, daß es nun tatsächlich zu einem Wechsel des Wohnsitzes und zu einem Wechsel in den Lehrern und Beratern kam, wodurch nach der Rückkehr das alte Verhältnis um so leichter wieder hergestellt wurde. Mit dem Jahre 1859 dürfen wir also die Frankfurter

Studien als beendet ansehen, wenngleich das Verhältnis der Lehrer zu ihrem Schüler, auch nachdem dieser längst die Meisterschaft erworben hatte, das alte blieb, nämlich das beratender Freunde.

Im Herbst 1859 erfolgte die Übersiedelung nach Leipzig. Für den jungen Mann, der so eng mit seiner Heimat verknüpft war, in der Tat ein schwerer Entschluß! Die Stunden in Frankfurt und damit die materielle Existenz fielen nun wieder weg, und der Zuschuß vom Elternhause war inzwischen auch nicht größer geworden. So läßt sich leicht voraussagen, daß der Leipziger Aufenthalt eben mit Rücksicht auf die mangelnde materielle Unterlage nicht allzu lange dauern konnte. Am 7. X. 1859 kam Hill in Leipzig an, wo er glücklicherweise in Wilhelm Freudenberg*) schon am ersten Tage einen gleichstrebenden Freund fand, mit dem er in herzlicher persönlicher Freundschaft und künstlerischer Übereinstimmung für das ganze Leben verbunden blieb. An einen Besuch des Konservatoriums als wirklicher Schüler war mit Rücksicht auf die Finanzen nicht zu denken. Dazu kam, daß in Leipzig alles teurer war als in Frankfurt, die Einnahmen aber für den jungen Kompo-

*) Geb. am 11. März 1838. Wurde 1865 Dirigent des Cäcilienvereins in Wiesbaden, gründete 1870 dort ein Konservatorium und siedelte 1886 nach Berlin über, wo er noch heute den Chor der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche dirigiert. Von seinen zahlreichen Werken erlebte seine Oper Cleopatra (1882) in denselben Tagen wie Hills Alona ihre Uraufführung.

nisten inzwischen nicht gestiegen waren. Freudenberg war damals in der Kompositionslehre schon ziemlich weit vorgeschritten*) und galt nach Hills Mitteilung mit einem anderen namens Baur als der am weitesten fortgeschrittene Schüler. In edlem Wetteifer maßen sich die Freunde bald in ihrem Können und mußten neidlos zugestehen, daß Hill ihnen überlegen sei. Um noch den kurzen Aufenthalt recht auszunutzen, entschloß er sich bei Julius Rietz Unterricht in der Instrumentierung, bei Hauptmann im Kontrapunkt zu nehmen. Bei Rietz wollte er besonders Art und Weise seines Unterrichtes, seinen Vortrag, seine Lehrart kennen lernen, war aber überzeugt, daß er in dem eigentlichen Unterrichtsgegenstande dasselbe bei Hauff in Frankfurt lernen könne bzw. gelernt habe. Daß das Leipziger Musikleben einen besonderen Eindruck auf ihn

*) Prof. Freudenberg selbst schrieb dem Verf. vor kurzem: Hill kam, als ein in Hauffscher Schule ziemlich fertig ausgebildeter junger Künstler nach Leipzig, um sich dort über das Wesen der neueren Richtung, die in Leipzig damals besonders gepflegt wurde, zu informieren und sich Anregung zu holen. Ich, der ich mich erst viel später als Hill der Musik hatte widmen können, stand ihm damals in bezug auf Reife der künstlerischen Durchbildung erheblich nach, schwärmte aber desto mehr für Neuerungen, woraus sich dann ein Gegensatz zwischen unseren Ansichten ergab, der uns einen unerschöpflichen Stoff für unseren künstlerischen Meinungsaustausch lieferte, bei dem wir beide gewannen. Hills zartbesaitetes Künstlergemüt war für poetische Anregung sehr empfänglich, und ich lernte immer mehr den Wert einer soliden technischen Ausbildung für die Komposition, wie Hill sie besaß, schätzen.

machte, ist gewiß. In einem Brief vom 23. X. 59 bemerkt er aber ganz richtig: »Für einen, der hier Musik erlernen will, ist Leipzig nicht der Ort, trotzdem eine Unmasse von jungen Leuten dazu hier ist. Für einen aber, der gründliche Studien gemacht hat, ist hier der Ort der Vervollkommnung. Die Gewandhauskonzerte sind wirklich erstaunlich. Ich habe doch schon manch gutes Orchester gehört, allein keines läßt sich mit dem hiesigen vergleichen«. Während nun die Leistungen des Konservatoriums ihn stark zur Kritik drängten, gedachte er zeitlebens gern an seine Mitgliedschaft im Riedelschen Verein. Auch in Musikergesellschaften wurde er eingeführt und war befriedigt von dem, was er in diesen Kreisen lernte. Allein die schönen Pläne, die er wohl noch haben mochte, scheiterten an der rauhen Wirklichkeit. Selbst die einfachsten Dinge waren ihm zu teuer, und er befand sich auf einmal in derselben äußeren Lage, auf demselben materiellen Standpunkt, mit dem er in Frankfurt begonnen hatte. An Stundengeben war nicht zu denken. »Die Musiklehrer stehen sich,« schreibt er, »im Vergleich zu den Frankfurtern sehr schlecht. Das höchste, was einer hier nehmen kann, 20 Silbergroschen, ist schon sehr viel, Meister wie Moscheles, Hauptmann usw. freilich ausgenommen. Es sind eine Masse Lehrer da, die die Stunde zu 5 Silbergroschen geben. Es sind nun auch hier ganze Trupps Konservatoristen, die alle gern Unterricht gäben ⟨einzelne haben allerdings eine Stunde⟩, wenn

sie Schüler bekämen usw.« So muß es ihm wohl mehr und mehr schwer geworden sein, sich in die neue Lage hereinzufinden, und bald reifte der Entschluß, zumal nachdem seine Mittel zu Ende waren, zurückzukehren. Mit dem Ende des Jahres reist er zunächst nach Fulda und von da wieder nach Frankfurt. Und hoch entzückt schreibt er nach Hause ⟨8. XII. 1859⟩: »Meine Stunden habe ich alle wieder, und die Leute sind sehr froh, daß sie mich wieder haben. Bei Bethmann lehre ich schon seit Montag wieder.«

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß Hill in dieser Zeit auch im Hause Bismarcks, der damals preuß. Bevollmächtigter beim deutschen Bundestag in Frankfurt war, Stunden gab und zwar eigentlichen Unterricht Bismarcks Tochter ⟨Marie, der späteren Gräfin Rantzau⟩, während er mit Frau v. Bismarck öfters vierhändig spielte. Leider nahm dieser Unterricht durch die Abberufung Bismarcks ein frühzeitiges Ende. Nicht nur er, sondern auch seine Schülerin und die Gräfin Bismarck bedauerten sehr, daß der Lehrgang nicht weitergeführt werden konnte. Mit großem Vergnügen hat Hill später erzählt, daß die Gräfin Bismarck bei ihrem Weggang von Frankfurt neben dem Danke für seine treue Pflichterfüllung ihm die Versicherung gegeben habe, sie werde ihn nicht vergessen, er solle sich ruhig an sie wenden, falls er ihrer Hilfe bedürfe. Daß der bescheidene Hill von diesem Anerbieten keinen Gebrauch gemacht hat, braucht eigentlich nicht gesagt zu werden.

Nachdem nun Hill in Frankfurt wieder warm geworden war, widmete er sich im Jahre 1860 einer ausgedehnten Tätigkeit im Konzert. Von kleineren Konzerten abgesehen, sei hier namentlich auf sein Auftreten im Philharmonischen Verein am 22. III. 1860 hingewiesen, bei dem er Mozarts Es dur-Konzert für 2 Klaviere mit Orchester in Gemeinschaft mit Direktor Henkel zum Vortrag brachte. In einem Konzert am 5. XI. 1860 spielte er ferner den Klavierpart in dem Hauffschen Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, sowie drei Solostücke von Heller, Schumann und Weber. Das Konzert endlich vom 18. XII. 1860 brachte zum ersten Male eine größere Komposition Hills, nämlich eine Sonate für Klavier und Violine (vgl. S. 109). Dieser Abend trug ihm viele Ehren ein, und freudig schreibt er nach Hause: »Meine Sonate hat außerordentlich gefallen, was hier viel heißen will. Meine Solosätze (ich gestehe es mir selbst ein) habe ich gut gespielt, so daß ich am Schlusse derselben nochmals herausgerufen wurde, was außer mir nur noch Becker zuteil wurde. Der gute Hauff hatte den Abend über eine Freude, als wie nur ein Vater für seine Kinder haben kann.«

Auch das Jahr 1861 brachte reiche Tätigkeit im Konzert. Zunächst spielte Hill in Mainz sein kurz vorher entstandenes Klavier-Konzert mit Orchester, dann im Philharmonischen Verein das Bachsche C dur-Konzert für 2 Klaviere mit Henkel zusammen, später noch in einigen anderen Konzerten meist

Solostücke für Klavier*). Sein Klavierkonzert, das ursprünglich im März 1861 im Philharmonischen Verein aufgeführt werden sollte, konnte er in Frankfurt erst am 18. II. 1862 spielen.

In den Anfang der 60er Jahre fällt die Bekanntschaft mit dem Sänger Carl Hill**), der übrigens nicht mit W. Hill verwandt ist. Dieser treffliche Künstler, der mit seinem Bariton lange Jahre das Entzücken weiter Kreise war, hatte sich besonders derjenigen Komposition angenommen, durch die Wilhelm Hill populär geworden ist, des Liedes vom »Herz am Rhein«. Wo er dies Lied gesungen, da jubelte das Publikum, und selten nur kam es vor, daß er die letzte Strophe nicht hätte wiederholen müssen. Neben diesem Liede sang

*) Merkwürdigerweise kommt sein Name in der oben genannten Festschrift des Museums nicht vor.

**) Geb. 1831 zu Idstein. Wirkte bis 1890 am Hoftheater in Schwerin und sang 1876 in Bayreuth den Alberich. Gestorben 1893. — In der Festschrift zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum des Rühlschen Gesangvereins zu Frankfurt a. M. 1902 heißt es S. 13: »Bei diesem Konzert (27. Mai 1853) taucht zum erstenmale der Name Carl Hills auf, jenes gottbegnadeten Sängers, der, wie kein zweiter, sich in der Gunst des Frankfurter Publikums zu erhalten wußte, und der unserm Vereine ein treuer Freund und Förderer bis zu seinem Tode geblieben ist, hat er doch 47mal unsere Aufführungen durch seine Kunst verschönt.« Über das Abschiedsfest, das der Frankfurter »Liederkranz« am 15. August 1868 zu Ehren Carl Hills veranstaltete, berichtet die Festschrift des »Frankfurter Liederkranzes« (Frankfurt 1878, S. 275).

der ausgezeichnete Sänger natürlich auch andere Wilh. Hillsche Werke, mit Vorliebe die schönen Balladen. Leider ist er einer der wenigen geblieben, die sich dieser überaus wirkungsvollen Kompositionen annahmen. Das waren Wonnestunden, wenn Carl Hill dem Freunde seine Programme zusandte, in denen meist eins oder das andere Wilhelm Hillsche Lied verzeichnet war! Noch größer wurde die Freude, wenn er berichtete, welche Erfolge er mit ihnen erzielt hatte. So sang er, um nur einiges zu erwähnen, die »Mondwanderung« mit großem Erfolg 1865 auf dem 4. Mecklenburgischen Musikfest zu Güstrow, 1866 in der 4. Musikalischen Akademie des Hoftheaterorchesters zu Mannheim, in gleicher Zeit wiederholt in Holland usw. Vor allem aber trat er für die genannten Werke bei jeder Gelegenheit in Frankfurt selbst ein, insbesondere im »Liederkranz«.

Das dem melodiösen Empfinden weiterer Kreise entgegenkommende, schwungvolle »Herz am Rhein« hätte Hill auch für die Verbreitung seiner übrigen Kompositionen nutzbar sein müssen, wenn er es verstanden hätte, seinen Erfolg auszubeuten. Aber das war wohl dasjenige, was dieser zurückhaltenden und bescheidenen Natur gänzlich fernlag.

So freute er sich nur stillvergnügt über die vielen Ehrungen, die er mündlich, schriftlich, telegraphisch in übergroßer Zahl bis in die letzten Jahre seines Lebens hinein empfing. Namentlich waren es die

deutschen Studenten, denen das Lied so recht aus dem Herzen gesungen war. Aber man hat den Komponisten des »Herz am Rhein« auch in anderen Kreisen bis zuletzt geehrt. So gab es, um nur eins zu erwähnen, jedesmal, wenn er mit seiner Frau als Kurgast auf dem Plättig im Schwarzwald weilte, ein Begrüßungsständchen, bei dem natürlich die »Krone« nicht fehlen durfte. — In tausenden und abertausenden Exemplaren ist das Lied, man kann sagen, über die ganze Welt verbreitet. Die Entstehungszeit ist, so unglaublich das klingen mag, nicht genau festzustellen. Jedenfalls ist es vor 1867 und wohl 1866 erschienen, während man die Entstehung noch weiter zurück ⟨bis frühestens 1862⟩ datieren muß. Das Lied kam zuerst ⟨bei Th. Henkel in Frankfurt a. M.⟩ nur in einer Ausgabe für Bariton und Mezzosopran heraus, später auch für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Vom Komponisten selbst wurde es dann für Männerchor und ebenso für Klavier arrangiert, daneben erschien eine Ausgabe für Zither, sowie für Klavier und Kornett, und noch vor wenigen Jahren wurde es für kleines Orchester ⟨sogenannte Pariser Besetzung⟩ von Heinrich Bucher arrangiert. Daß jede Militär- und Musikkapelle sich das zündende Lied nicht entgehen ließ, ist selbstverständlich. Am verbreitetsten und beliebtesten ist es trotzdem in der Originalausgabe. Seine schnelle Verbreitung verdankt es, wie wir oben ⟨S. 36⟩ gesehen haben, in erster Linie dem Großh. Kammersänger Carl

Hill, der es kurz nach seinem Erscheinen am Rheine sang, wo Sänger und Lied außerordentlichen Beifall fanden. Daß es auch von der seiner Zeit in Frankfurt sehr gefeierten Opernsängerin Frau Moran-Olden mit großem Erfolg gesungen wurde, sei hier beigefügt. Der Kuriosität halber darf schließlich erwähnt werden, daß das Lied jahrelang auf jedem besseren Leierkasten stand. An seiner eigenen Person mußte es Hill einmal erfahren, wie gefährlich es ist, »populärer« Komponist zu sein. Spät abends kam er einst im Sommer auf einer Reise mit seiner Frau in Kassel an. Ermüdet begaben sich die beiden ins Hotel, wo sie sich sogleich zur Nachtruhe zurückzogen. Aber, o Graus, mit dem Schlaf war es für die ersten Stunden nichts! Denn nebenan in einer Kneipe wurde fortwährend das »Herz am Rhein« gespielt und gab dem gequälten Komponisten Veranlassung, recht weidlich über die Leierkastenmusik im allgemeinen, als über das »Herz am Rhein« im besonderen zu schimpfen. —

Mit dem Hervortreten an die Öffentlichkeit war es verbunden, daß seine Kompositionen eingehender kritisiert wurden. Obgleich dies nach unserem Empfinden, soweit es sich überblicken läßt, in durchaus wohlwollender Weise geschah, und obwohl man in den meisten Besprechungen die ehrliche Freude an dem schönen Talent Hills durchblicken ließ, so war der Komponist selbst mit ihnen manchmal doch nicht zufrieden, und es bedurfte

erst eines Briefes von Vaters Hand, um auch in dieser Frage die nötige Klarheit des Denkens und Fühlens zu schaffen. So schreibt der Vater ⟨1865⟩ einmal ganz richtig: »Du beklagst dich in Deinem letzten Brief so sehr über die Kritiker Deiner Kompositionen. Ich finde nicht, daß Du dazu Ursache hast. Ich habe nun sechs verschiedene Rezensionen gelesen, alle aber befriedigend, manche sogar ausgezeichnet. Das ist nach meiner Meinung für einen jungen Künstler genug. Es hat auch in mancher Beziehung sein Gutes, wenn hier und da Ausstellungen vorkommen. Einmal muß es zu neuem Streben ermuntern, zum anderen bewahrt es vor eingebildetem Stolze. Dann muß man bedenken, daß die Kritiker auch Menschen sind und ihre Schwächen haben, sei es nun zum Teil Neid oder die Sucht zu tadeln oder doch Ausstellungen zu machen. Ich habe mich sehr gefreut und meine Freunde mit mir! Dich dem Urteile dieser Menschen zu entziehen, geht doch nicht leicht anders, als entweder keine Kompositionen mehr zu veröffentlichen, oder überhaupt nicht mehr öffentlich aufzutreten. Beides wirst Du doch nicht wollen«. Auch hier ersehen wir, daß man bei Hill, wie wohl bei den meisten Musikern, mit gewissen Eigentümlichkeiten zu rechnen hat. Freilich sind sie gerade bei ihm fast harmloser Natur.

Zu dem, was Hill manche Schmerzen bereitete, gehörte auch das Briefschreiben. Selten ge-

lingt ihm einmal, namentlich in der Korrespondenz mit seinen nächsten Angehörigen, ein so schöner Brief, wie jener Dankbrief nach dem Geburtstag im Jahre 1863, in dem es heißt: »Eure Briefe und Geschenke haben mir außerordentliche Freude bereitet. Ich glaubte noch niemals innerlich glücklicher und zufriedener gewesen zu sein, als gestern an meinem Geburtstage. Eine reine, kindliche, ungetrübte Freude durchzog mein ganzes Innerstes. Dein schöner Brief, lieber Vater, hat einen gewaltigen Eindruck hinterlassen und mich zu ernsteren Betrachtungen über mein Ich veranlaßt, die sonst mit einer gewissen Gleichgiltigkeit geschehen sind. Es war ein schöner, aber ernster Tag für mich, wie es denn überhaupt, glaub ich, nichts mehr Schönes ohne den Ernst für mich gibt. Ich schließe dies zumeist aus meinen künstlerischen Produkten und Ansichten und halte es für einen großen Fortschritt. Ich werde mich immer an den gestrigen Tag selbst ermahnen, um meine Vorsätze, die sich meistens auf meine Kunst beziehen, auszuführen. Aber dies alles, dies Gute habt Ihr neu hervorgerufen durch Eure unendliche Liebe«. Sonst enthalten Briefe aus dieser Zeit fast immer dieselbe Einleitung, nämlich die Entschuldigung, daß er so lange nicht geschrieben habe. Mit gewisser Selbstironie bemerkt er einmal, daß er sich wahrscheinlich einen Sekretär halten, oder daß seine zukünftige Frau wenigstens diesen Sekretär ersetzen müsse. »Es wird mir mit jedem Tag schwerer,

Briefe zu schreiben, weil mir so ganz die Übung fehlt«, klagt er 1867. »Meine Ausdrucksweise ist schlecht, und meine Schrift selbst wird auch schlechter. Selbst das Wenige, was ich gelernt habe, vergesse ich, weil mir die Zeit und der Mut fehlt, mich hierin zu vervollkommnen. So suche ich denn immer Notenpapier hervor statt Briefpapier, und so kommt es, daß ich dann immer wieder schweige. — Meine Tätigkeit ist eben leider eine sehr geregelte. Ich gebe schrecklich viel Stunden und zu verwundern ist, daß meine Spannkraft nicht mehr erlahmt. Ich gebe 8 Stunden am Tag und komponiere noch 4—5 Stunden. Wenn ich das immerfort so gut vertrage, wie eben, kann ich über Gesundheit niemals klagen!«

Bei dieser geregelten Tätigkeit blieb es nun auf lange Jahre. Sie war es, neben einer gewissen Art, den Dingen mit Ruhe entgegenzutreten, die den pflichtbewußten Lehrer mehr und mehr hervortreten ließ, ihn zugleich aber durch die Verhältnisse, in denen er nun festwuchs, mehr denn nötig im freien Fluge hinderte. Das Richtige hat seinerzeit ⟨im Februar 1869⟩ Wilhelm Freudenberg gelegentlich der Zusendung des Liedes »Das Mädchen von Kola« ⟨s. S. 66⟩ geschrieben. Freudenberg wußte wohl, wie schwer es sei, Hill selbst auf kurze Zeit aus Frankfurt herauszubringen, wiewohl selbst diese kurzen Stunden des Zusammenseins von sehr erfreulichem Einfluß auf ihn gewesen waren. So lädt er ihn wieder einmal, wie

öfter, ein, nach Wiesbaden zu kommen, und schreibt ihm: »Wenn möglich, so komm! Sonst wirst Du zu sehr Frankfurter ‚Borjer', der zwar für alles Schöne begeistert ist, aber nicht aus dem göttlichen Frankfurt herauszukriegen ist. Du bist der Frankfurter Schubert, in seinen guten Inspirationen recht erfreulich, mitunter aber stehst Du unter dem Einfluß lokaler Verhältnisse, die nicht Deine weitherzige Gesinnung, wohl aber Deine von Natur weitherzige Empfindung zu verengen drohen und ihre Frische beeinträchtigen. Woher weiß ich das, wirst Du bei dieser unverschämten Äußerung sagen. Wahrscheinlich weil Du meine Lieder getadelt hast —?! Fehlgeschossen! Ich sehe das alles in ein paar Akkorden in dem ‚Mädchen von Kola', das mir Deine Künstlernatur in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit und innerem Reichtum zeigt, zugleich aber auch den lebhaften Wunsch in mir angeregt hat: Könnte man oder wolltest Du Dir selbst noch einen Schub geben, der nötig ist, um Dich auf die Höhe Deines Talentes zu bringen.«

Als Lehrer war Hill, um dies gleich hier zu erwähnen, hervorragend tüchtig. Seinem liebenswürdigen, vornehmen, allem Scheine abholden Wesen als Mensch entsprach der Pädagoge und Künstler. Ohne einseitig zu werden, war er streng im Angriff, weitschauend und klarblickend nach Überwindung der Schwierigkeiten. Dabei niemals langweilig, sondern anregend und durch das eigene Beispiel auf-

munternd. Das Wesen der Sache stand im Vordergrund. »Nehmen Sie zuerst das Skelett heraus!«, das war ihm ein beliebter pädagogischer Terminus, sicherlich ein Erfolg versprechender. Oft spielte er selbst vor und berief sich dabei gelegentlich auf Moscheles, der ‹seiner Erzählung nach› stets einen Kreis von Schülern um sich gehabt habe, denen er vorspielte und zwar so eingehend vorspielte, daß er womöglich einen oder den anderen Schüler selbst selten oder gar nicht zu hören bekam. Über Schwierigkeiten, nicht nur technischer Natur, wußte Hill gar oft durch ein paar anerkennende Worte hinwegzuhelfen. Insbesondere gelang es ihm, vorgeschrittenere Schüler für die Kammermusik heranzuziehen und diesen fast spielend das Wesen des Werkes und seine beste Auslegung klar zu machen. Bei allem Feuer, das ihn selbst beseelte, unterwies er mit großer Liebe und Geduld, weil er zu denen gehörte, denen Mitteilen Herzensbedürfnis war. Eine immer noch große Zahl einstiger Schüler gedenkt mit aufrichtiger Dankbarkeit des Pädagogen Wilhelm Hill, und groß und ehrlich war die Trauer, als er durch seine Krankheit genötigt wurde, dem Lehrberuf fast ganz zu entsagen.

Merkwürdig ist noch heute, daß man den übrigen Werken des Komponisten, trotzdem sein Name damals weithin bekannt geworden war, so verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit schenkte. Die tiefe, warme Empfindung, die so mancher anderen Komposition und besonders manchem anderen Lied

eigen ist, mußte doch ebenso die Herzen treffen wie jenes eine. Allein — eine Verbreitung musikalischer Kunstwerke ist in erster Linie von ganz anderen Dingen abhängig als von dem Werte der Komposition. Es müssen sich vor allem ausführende Kräfte dazu finden, und dann erst kann die Probe auf die Lebensfähigkeit der Werke gemacht werden. Solche ausführende Kräfte sich zu verschaffen, war dem sensiblen, zurückhaltenden Wesen Hills nicht gegeben. Der eine Glückszufall mit Carl Hill bestätigt nur das Gesagte.

Aber — selbst die verhältnismäßig wenigen Aufführungen seiner größeren Werke erfüllten Hill jedesmal mit hoher Freude. Besonders gilt das von dem Trio in Ddur, worüber man S. 95 ff. das Weitere nachlese. In Frankfurt und in der näheren und weiteren Umgebung wurden ja diese Kammermusikwerke in den 70er und 80er Jahren ziemlich häufig gespielt. Später sind sie durch die Entwicklung der modernen Musik von den »großen Programmen« fast verschwunden, wiewohl sich keine Konzertvereinigung zu schämen brauchte, beispielsweise das Ddur-Trio oder das Esdur-Klavierquartett ⟨vgl. S. 104⟩ auch heute noch auf die Programme zu setzen. In den 70er Jahren finden wir Aufführungen der Kammermusikwerke u. a. auf Programmen von Darmstadt, Fulda, Frankfurt, Homburg, wo übrigens zum ersten Male ⟨im 9. Sinfoniekonzert der städtischen Kapelle⟩ die Ouvertüre zur »Alona« gespielt wurde. In Frankfurt

erlebte das Gdur-Trio im kleinen Saal des Saalbaues als Manuskript seine 1. Aufführung ⟨bei einem Konzert, das der berühmte Violinist Karl Henkel, der Sohn Heinrich Henkels, am 17. IV. 1879 gab⟩, während der 3. Kammermusikabend der Museumsgesellschaft das Werk am 11. IX. 1881 brachte, nachdem es im Druck erschienen war.

Eine besonders liebe Erinnerung bewahrte Hill dem »Hill-Abend«, der ihm zu Ehren in seiner Vaterstadt durch das »Museum« am 7. März 1879 veranstaltet wurde. Wenngleich schon in früheren Konzerten dieses Vereins ⟨früher »Orchester-Verein« genannt⟩ einzelne Lieder und Duette von Hill zum Vortrag gekommen waren, so sollte hier ein ganzer Abend dem Komponisten und Virtuosen gewidmet sein. Das Programm enthielt das Ddur-Trio, die Ballade »Mondwanderung«, ein Lied und zwei Solostücke für Klavier ⟨Etüde, Saltarello⟩ von dem Komponisten Hill, während der Virtuose Hill mit Beethovens cismoll-Sonate, einer Chopinschen Polonaise und mit den Schumannschen »Fantasiestücken« die Grundlagen betonte, auf denen er selbst gebaut hatte. An Ehrungen aller Art fehlte es nicht, der Flügel war bekränzt, aller Herzen schlugen höher: dem Ausführenden selbst aber lag das schönste Glück in dem Bewußtsein, daß sein alter Vater ⟨die Mutter war 1875 gestorben⟩ unter den Hörern saß, und daß er ihm auf diese Art für alle Liebe, die er dem Sohne erwiesen, danken durfte und konnte. »Gleich ausgezeichnet als Vir-

tuose wie als Komponist spielte er auf dem Flügel meist eigene Kompositionen mit vollendetem Vortrag. Sowohl das Trio wie auch die Lieder und Solostücke bewiesen die schöpferische Kraft des Herrn Hill. Wenn er als Komponist auch auf dem Boden der für die Jetztzeit mustergiltigen Meister Mendelssohn und Schumann sich bewegt, so haben seine Kompositionen doch etwas Eigenartiges und überraschen sowohl durch die Fülle von hervorragenden Melodien und Motiven, als auch durch die vorzügliche thematische und kontrapunktistische Bearbeitung derselben. Dadurch hat sich Herr Hill auch schon einen bedeutenden Namen, besonders als Liederkomponist, in der ganzen musikalischen Welt erworben.« Mit diesen Worten durfte die Fuldaer Zeitung die Festtage harmonisch ausklingen lassen.

Das Ende der 70er Jahre, wie der Anfang der 80er Jahre gehörten in kompositorischer Beziehung ganz der Fertigstellung der Oper »Alona«, auf die Hill große Hoffnungen setzte. Da wir über sie im Verlaufe der Darstellung noch ausführlich sprechen wollen (vgl. S. 123ff.), können wir uns hier kurz fassen. Zweifellos war dieser Zeitabschnitt für Hill sehr anstrengend, und es mag dahingestellt bleiben, ob er sich nicht gerade in diesen Jahren zu viel zugemutet hat. Mehr als alle Arbeit und Plage wirkte auf ihn der Mißerfolg mit der Oper nach dem anfänglichen Erfolge ungünstig ein. Kein Wunder! Sollte doch z. B. gerade die vierte Auf-

führung der »Alona« auswärtige Direktoren und Kritiker für Aufführungen außerhalb Frankfurts geneigt machen — da sagte kurz zuvor die Primadonna krankheitshalber ab. Damit war das Schicksal der »Alona« in Frankfurt und so auch in anderen Städten besiegelt. Viel Hoffnungen waren dahin — —

In den 80er Jahren häuften sich die Theorie- und Klavierstunden, die Hill zu geben hatte. Längere Zeit wirkte er am Institut Lindner in Frankfurt, und seitdem Julius Stockhausen seine eigene Gesangsschule 1879 in Frankfurt errichtet hatte, übernahm er den Theorieunterricht auch an dieser Schule. Der Verkehr mit Musikern, darunter mit Brahms und Rubinstein, war fast die einzige Abwechselung in dieser reichen Tagesarbeit. Aber Hill war zu sehr mit Frankfurt verwachsen, als daß er aus den Beziehungen und Empfehlungen, die sich hieraus ergaben, Vorteile für seine Person gezogen hätte. So schlug er unter anderem ein Engagement als Kapellmeister nach St. Petersburg aus.

Unterbrechung der Tagesarbeit und Sammlung zu neuem Schaffen bedeuteten für Hill auch die zahlreichen Reisen und Ausflüge, die er in Deutschland und nach den nächsten Nachbarländern unternahm. Schon 1870 besuchte er die Schweiz und konnte beim Ausbruch des Krieges gerade noch rechtzeitig nach Frankfurt zurückkommen. 1872 wiederholte er den Besuch, und 1881 endlich war

es ihm vergönnt, das Land, wo die Zitronen blühen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Namentlich die italienische Reise hinterließ bei ihm tiefgehende Wirkung. Wie sollte es anders gewesen sein bei dieser poetischen und feinfühligen Natur! Allerdings dauerte der Aufenthalt in Italien nicht lange, doch die Eindrücke waren so schon mächtig genug, um auf Jahre hinaus nachzuwirken. Und wie hier, so bei den übrigen Reisen.

Schon in vorgerückteren Jahren schloß Hill ⟨1887⟩ den Ehebund mit Mary Möhring, einer Deutsch-Amerikanerin, der Tochter eines deutschen Arztes in Philadelphia, die in den Jahren 1871—1873 bei einem längeren Aufenthalt in Deutschland seinen Unterricht genossen hatte. Die Ehe war eine glückliche, wenn auch kinderlos. Mehrfach wurde der Gedanke erwogen, ganz nach Amerika überzusiedeln. Allein Hill konnte sich bei seinem vorgeschrittenen Alter und bei seiner stark ausgeprägten Bodenständigkeit nicht zu diesem Schritte entschließen. So beabsichtigte denn seine Frau — es war nicht lange vor dem Tode ihres Mannes — einmal zu kurzem Besuch ihrer leidenden Schwester allein nach Amerika zu reisen. Sie kam auch mit dem Dampfer bis an die englische Küste, um dann, von Sehnsucht nach ihrem Gatten getrieben, die Heimreise wieder anzutreten. Hill erwartete in Bremerhaven die Ankunft des Dampfers, und hochbeglückt über das Wiedersehen nach mehrtägiger

Trennung fuhren die Ehegatten nach der Mainstadt zurück.

Leider stellte sich einige Jahre nach der Eheschließung jenes Augenleiden ein, das Hill nötigte, den Musikunterricht ganz aufzugeben. Zwar gelang es durch eine längere Kur, die Krankheit ‹Netzhautablösung› zum Stillstand zu bringen. Es bildete sich aber später noch eine bösartige Entzündung am kranken Auge, weshalb dieses, damit nicht auch das gesunde in Mitleidenschaft gezogen werde, herausgenommen werden mußte. Ein schwerer Schlag für den Mann, der bisher nur seiner Kunst gelebt hatte und jetzt in deren Ausübung so sehr behindert war! Gewiß brachte ihm der Frühlingsaufenthalt in Auerbach an der Bergstraße oder die Sommerruhe im Hochgebirge eine gewisse Erholung. Aber das Leiden war eben viel zu schwer, als daß die frühere Regsamkeit sich wieder hätte einstellen können. Nur hier und da ergriff er noch einmal die Feder zu einem Liede oder einem Männerchor oder irgend einem anderen kleinen Werke, die Arbeit an größeren gestatteten die Augen nicht. In den letzten Jahren stellte sich dann noch eine Arterienverkalkung ein, die sein Ableben am 6. VI. 1902 zu Homburg, wo er gerade zur Kur weilte, herbeiführte. Er selbst dachte nicht, daß der Tod so bald bei ihm anklopfen werde. Denn in einem Brief vom 23. V. schrieb er noch: »Wir sind nun drei Wochen hier in der denkbar ungünstigsten Zeit, frieren und

heizen wie im Winter, können kaum im Freien sein, wenigstens nicht im Freien sitzen, sind aber doch sehr zufrieden und ich sehr glücklich, weil ich hier meine Leiden verloren habe. Ich sehe auch besser aus und fange an, an Gewicht zuzunehmen. Denke ich zurück, so halte ich es kaum für möglich. Ich glaube, ich habe es Dr. Riegel*) zu danken. Seine Medizin, verbunden mit dem Aufenthalt in reiner, kräftiger Luft, wirkten langsam aber sicher. . . . Wir werden noch acht Tage hier bleiben und wahrscheinlich in den ersten Tagen des Juni von Frankfurt aus kommen, um Dr. Riegel nochmals zu konsultieren.«

Auf dem Frankfurter Friedhof ist Hill beigesetzt. Der vom Wohnhaus des Verstorbenen kommende Trauerzug wurde mit einem vom Bläserchor des Opernorchesters vorgetragenen Choral empfangen. Die Grabrede hielt Pfarrer Stilgebauer, der Hills Liebe zur Kunst, sein ernstes Wollen und treffliches Können hervorhob. »Seine Schöpfungen haben es«, so sagte der Redner, »zuwege gebracht, daß sein Name überall da in Ehren genannt wird, wo das deutsche Lied gepflegt wird.« Des weiteren pries der Geistliche des Verstorbenen Charaktervorzüge, die liebenswürdige Geselligkeit, mit der er einen großen Freundeskreis zu fesseln gewußt habe und die Zuneigung zu seiner Familie. Der Bläserchor schloß den schlich-

*) Universitätsprofessor in Gießen.

ten Akt mit dem Chorale »Wie sie so sanft ruhen«*).

Das später aufgestellte Grabdenkmal aus weißem Marmor erhebt sich im Grün der Bäume und Büsche auf einem Sockel als einfache Platte, oben in einer Lyra schließend. Wirkungsvoll tritt die lebensähnliche Büste des Komponisten hervor, die hn in seinen besten Mannesjahren vergegenwärtigt. Edle Einfachheit, Festigkeit und dabei zierliche Feinheit vereinigen sich in diesem Werk von Professor Hausmann und spiegeln zugleich die Art des Mannes wieder, zu dessen Andenken es bestimmt ist.

Dem ehrenden Gedächtnis des Frankfurter Komponisten galt das 4. Sinfoniekonzert der Palmengartenkapelle, das auf Veranlassung des Hill befreundeten Musikreferenten Fritz Schaum, unter Leitung von Max Kämpfert am 25. November 1902 stattfand. Das Programm enthielt an Orchesterwerken die Ouvertüre, die Frauenchöre und die Ballettmusik aus »Alona«. Außerdem sang Fräulein Lilly Hafgren folgende fünf Lieder: »Liebe«, »Der Asra«, »Maienzeit«, »So geht's« und »Frühling«, während Herr Adolf Müller »Mein Moselland«, die Ballade »Mondwanderung« und zum Schluß »Das Herz am Rhein« vortrug. Eine außerordentlich zahlreiche Zuhörerschaft gab Zeugnis von der Beliebtheit, deren sich der Komponist er-

*) Nach der »Kleinen Presse«.

freut hatte. Trotz der Enge des Platzes folgten alle mit gespanntester Aufmerksamkeit. Der für die Frauenchöre aus »Alona« zu diesem Zwecke besonders zusammengestellte Chor leistete sein Bestes. Die Stimmen klangen frisch und hell, jede Dame sang mit sichtlicher Begeisterung. Daß die beiden Solisten ihr ganzes Können einsetzten, um die Lieder zur vollsten Geltung zu bringen, bedarf keiner Versicherung. Und als die letzte Strophe des »Herz am Rhein« verklungen war, wiederholte sich auch hier der Vorgang, von dem wir oben schon gesprochen haben: sie mußte wiederholt werden. Nach einer Pause wurde dann die Mozartsche Sinfonie in D dur ⟨Nr. 35⟩ zur Aufführung gebracht, womit die stimmungsvolle Feier einen Ausklang fand, der so recht dem Wesen des Verstorbenen entsprach. Freundeshand schrieb damals in dem Berichte über das Konzert: »Hill war eine bescheidene, ungemein liebenswürdige Künstlernatur. Er liebte es nicht, sich in den Vordergrund zu drängen. Und dieser Bescheidenheit ist es wohl auch in erster Linie zuzuschreiben, daß in der Stadt, in der er lebte und wirkte, viele seiner Werke in der letzten Zeit seitens der ausübenden Künstler nicht diejenige Beachtung fanden, die sie ihrer schätzenswerten Eigenschaften halber wohl verdienen. Es sei hier nur an die schönen Männerchöre, an die verschiedenen hübschen Kompositionen für Klavier, an die Kammermusikwerke erinnert, von denen die letzteren zu dem Besten gehören,

was die deutsche Literatur für die Musikpflege in Haus und Familie besitzt. Daß der Komponist auch auf dem von ihm mit Vorliebe gepflegten Gebiete des Liedes zu Unrecht vernachlässigt wird, resultiert zweifellos aus der Gleichgiltigkeit so vieler Berufssänger, die zumeist vorziehen, sich an bewährte Modesachen zu halten. Vielleicht trägt der große künstlerische Erfolg der gestern gebotenen Auswahl dazu bei, hierin Wandel zu schaffen«*).

Wir werden unten noch darauf hinzuweisen haben, welche vortreffliche Kompositionen uns Wilhelm Hill hinterlassen hat, und wie unrecht es ist, an einem großen Teil derselben vorbeizugehen. Hill war ein vornehmer Komponist. Die gründlichen Studien, die er unter bewährter Leitung in der Jugend gemacht hatte, ließen ihn die Technik leicht und uneingeschränkt beherrschen. Was ihn vor allen Dingen auszeichnet, ist seine Melodik. Gewiß, er lebte noch in einem anderen musikalischen Zeitabschnitt als wir von heute, er ist an anderen Vorbildern groß und selbständig geworden

*) Dem Verfasser sind in letzter Zeit nur wenige Programme zu Gesicht gekommen, die sich der Hillschen Muse besonders angenommen hätten. Erwähnt sei ein stimmungsvolles Hill-Konzert, das am 30. X. 1906 im kleinen Saal des Saalbaues zu Frankfurt a. M. stattfand. Mitwirkende: Frau J. Grumbacher-de Jong, Hermann Zilcher, das Heß-Quartett. Gespielt wurden das Trio op. 12 und das Streichquartett op. 45, gesungen die Lieder: Es ist ein Schnee gefallen, Was ich liebe, Verschließ, was dich bewegt, Liebe, Neig', schöne Knospe, dich zu mir, Zum grünen Hain.

als wir, an Meistern, die leider nur zu sehr über die Achsel angesehen werden und — den Göttern sei's geklagt — als »veraltet« verleumdet werden, er ist mit einem Worte eins der vielen Opfer der »Moderne«. Aber gerade das, wonach so oft der Schrei ertönt, besaß er in hervorragendem Maße: Melodie. Und wenn auch ein Teil seiner Kompositionen, wie nun einmal die Verhältnisse liegen, nicht mehr zu Bedeutung kommen wird, von einer Anzahl seiner Lieder und von seiner Kammermusik hoffen wir das Günstigste. Das Gleiche gilt von seinen Klavierwerken, von denen die Etüden, die hübsche und schwungvolle Polonaise, die intimen »Tonbilder aus dem Taunus« u. a., wie bisher, so auch in Zukunft noch recht viel in Familien gespielt werden, während op. 55 ‹Präludium und Fuge› auf den Konzertsaal Anspruch erhebt. Sein Meisterstück aber, die Violinsonate, muß und wird sich ihre Stellung in dieser Literaturgattung erringen. Wer so durchaus innerlich, so feinfühlig schaffen kann und dies in einer Sprache tut, die letzthin doch persönliches Eigentum des Komponisten ist, darf darauf rechnen, daß die Zeit kommen wird, wo man seiner gedenkt. Denn das Echte, das Wahre und Gediegene muß sich Bahn brechen. Wie Hill im Leben allem Äußerlichen und Blendenden abhold war, so auch in seiner Kunst. Und wer ihn in diesen hervorstechenden Zügen seines Charakters und seiner Kunst erst einmal kennen gelernt hat, der wird ihn immerdar lieben. Er trägt das Schick-

sal, dem so viele Komponisten seiner Zeit verfallen sind: Er ist von der Gegenwart überholt worden. Das hat den liebenswürdigen Menschen und Künstler wohl selbst oft schmerzlich berührt. Nie aber ist hierüber eine Klage über seinen Mund gekommen.

WERKE

Lieder und Duette. Männerchöre.

Gedruckte Lieder.

Mit op. 3 beginnt die Reihe der im Drucke erschienenen Kompositionen W. Hills. ⟨Ein op. 1 und 2 erscheint nur in den Handschriften.⟩ Da Hill alles, was die Drucklegung seiner Werke betraf, mit seinem Hauptverleger Th. Henkel*⟩ mündlich zu erledigen pflegte, fehlt es vielfach an Unterlagen, auf Grund deren entschieden werden könnte, welchen Jahren die einzelnen Werke zuzuweisen sind. Auch die Originalhandschriften, soweit sie nicht als Druckvorlage dienten und damit verschwanden, geben wenig Auskunft. Bei dem Mangel an weiterem Quellenmaterial lassen sich daher nur wenige genaue Angaben über Entstehungszeit oder Druckjahr machen.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die gedruckten Lieder ⟨etwa bis op. 41⟩ den 60er und 70er Jahren angehören. Dann folgt eine große Pause. Die letzten Lebensjahre schließlich bringen um die Wende des Jahrhunderts mit op. 58, 61 und 65 noch einmal wenige, aber bedeutende Liedkompositionen.

*⟩ Alle hier aufgezählten Werke sind im Verlage von Th. Henkel erschienen mit Ausnahme von op. 17 ⟨André⟩, op. 19 ⟨André⟩, op. 29 ⟨Pohle⟩, op. 37 ⟨Pohle⟩, op. 38 ⟨Pohle⟩, op. 58 ⟨Vieweg⟩.

Opus 3. Sechs Lieder für eine Singstimme, Fräulein Amalie Koenitzer gewidmet. Heft 1. Nr. 1. Werden wir wieder zusammen stehen? Nr. 2. Fern und nah ⟨A. Stix⟩. Nr. 3. Du bist wie eine Blume ⟨H. Heine⟩. Heft 2. Nr. 4. O Hoffnung, ew'ge Himmelsmelodie ⟨Fr. Stoltze⟩. Nr. 5. Klinge, süßer Liebesschall ⟨Fr. Stoltze⟩. Nr. 6. Die Sonn' ist längst zur Ruh' gegangen ⟨A. Stix⟩. — Dieser ersten Gruppe von Liedern, die zu Anfang der 60er Jahre zum Drucke kam, folgen in den Katalogen als op. 5: Zwei Lieder aus dem Trompeter von Säkkingen ⟨Scheffel⟩ und als op. 8 das Bodenstedt'sche Frühlingslied »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«. Es war bisher nicht möglich, ihr Vorhandensein nachzuweisen.

Opus 10. Vier Lieder für eine Singstimme, Fräulein Agnes Krebs gewidmet. 1. Walpurgis ⟨J. Tempel⟩. 2. In des Waldes Einsamkeit ⟨J. Tempel⟩. 3. Du Blümlein welk ⟨C. Krebs⟩. 4. Blumengruß ⟨Goethe⟩*).

Diese im Jahre 1864 komponierten Lieder zeigen bereits die Wesenseigenschaften, die die späteren Kompositionen Hills auszeichnen. Wir wollen sie kurz besprechen und uns dabei auf zeitgenössische Kritiken stützen, soweit diese noch vorliegen. In der Hauptsache durfte, das sei vorweggenommen, der junge Komponist mit den öffentlichen Beur-

*) Zu diesem Lied findet sich eine frühere Aufzeichnung vom 22. XI. 1857. Dsgl. eine andere in G dur in einem Liederhefte aus dem Jahre 1858.

teilungen, die seine Lieder erfuhren, zufrieden sein, und uns von heute, die wir unparteiisch die Sache beurteilen können, dünkt es, als ob die Kritik von damals das Richtige getroffen hätte. Gewiß wird die Abhängigkeit von Schumann stark betont, allein diese Feststellung ist nicht allzu bedeutend. Denn daß Hill sowohl in der Bildung der Melodie, als auch im Klaviersatz von diesem Meister wesentlich beeinflußt ist, zeigt ein einmaliges Spielen von I_1, I_3, II_3. Wichtiger war die Anerkennung des eigenartigen Ausdrucks in Melodie und Harmonie, der neben dem Anschluß an das große Vorbild deutlich zu erkennen sei. In der Tat: Die Lieder ⟨insbes. op. 10, 1⟩ müssen auch heute noch als recht bedeutend gelten, und verdienen seitens unserer Sänger eine weit sorgfältigere Beachtung! Selbst der einfache »Blumengruß«, der ja viel hundertmal komponiert wurde, ist in seiner Art schön und hebt sich wesentlich über den Durchschnitt.

Hören wir, was die Kritik der 60er Jahre sagte. — In den von Heinrich Becker herausgegebenen, recht wertvollen »Rezensionen über Theater und Musik« heißt es am 22. Juli 1865: »Die heitere, frohe, naive Stimmung dieser Gedichte hat Hill überall zur Darstellung gebracht. Hier und da neckische Schalkhaftigkeit, wie in der »Walpurgisnacht«, doch voller Anspruchslosigkeit. In der technischen Bearbeitung sind Schubert und Schumann seine Vorbilder, besonders letzterer. »Du bist wie eine Blume« erscheint wie eine andere Komposition Schumanns,

bei der »Walpurgisnacht« könnte man meinen, der Komponist des »Waldesgesprächs«, der »Frühlingsnacht« habe es geschrieben. An einzelnen Zügen sieht man freilich den Unterschied. In der Stelle »betend, daß Gott dich erhalte«, legt Hill — nach rhetorischer Weise ganz richtig — den Akzent auf »erhalten«, Schumann auf »Gott«. Jenes ist richtig gedacht, dieses aber großartiger empfunden. In der »Walpurgisnacht« hat der Dichter eine unpassende Zusammenstellung des diabolischen Begriffs »Hexe« und des courtoisiemäßigen »Hexchen« gebracht. Hill hat aus allzu sorgsamer Rücksicht für den befreundeten Dichter ⟨J. Tempel⟩ den Vers stehen lassen, Schumann hätte ihn unbarmherzig ausgemerzt«. —

In einer anderen Kritik hieß es über die Sechs Lieder op. 3: »Was wir neulich an Hills Polonaise rühmten, die edle Tonsprache, tritt auch bei diesen Liedern hervor. Hill hat die Lieder von Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann gründlich studiert und schafft in dem Geist dieser Vorbilder weiter. Schumann hat ihn am meisten gefesselt, manche Lieder sind wie unter der Leitung dieses Meisters geschaffen. Eine innige Sehnsucht durchzieht sie alle, sie bilden deshalb ein zusammengehöriges Ganze, in dem die einzelnen Lieder die verschiedenen Schattierungen der Grundstimmung bilden. Eine korrekte Deklamation, dabei gut verwobene Instrumentalbegleitung machen die Lieder sehr sangbar. Sie eignen sich deshalb sowohl fürs Haus wie fürs

Konzert«. — Über op. 10 urteilte die Didaskalia vom 5. April 1865 wie folgt: »Was wir früher von diesem Künstler gesagt, er sei ein trefflicher Schüler von Schubert und Schumann, bestätigt sich hier vollkommen. In der »Walpurgis« ist das Toben und Tosen der »Frühlingsstürme« des »tollen Hexenhaufens« in höchst charakteristischer Weise ausgeführt. Der »Blumengruß« ist mehr in der Art von Schuberts »Müllerliedern« und ähnlichen Stücken. Während in der »Walpurgis« das Instrument mehr zeichnet und die Singstimme deklamatorisch auftritt, kommt hier die Singstimme in den Vordergrund, das Instrument spricht nur das Wogen, Pulsieren des Herzens aus, ohne bewußtere Regung. Beide Arten der Darstellung entsprechen völlig der Dichtung. Man sieht, daß der Künstler nicht nach der Schablone gearbeitet, sondern mit kritischer Kenntnis geschaffen hat.«*)

Opus 11. Zwei Balladen für Bariton oder Mezzosopran, Carl Hill zugeeignet. Nr. 1 Mondwanderung ⟨R. Reinick⟩. Nr. 2 Des Knaben Tod ⟨L. Uhland⟩.

Auch hier mag zunächst die Kritik der Hill'schen Zeit sprechen. Heinrich Becker schrieb in der obengenannten »Frankfurter Musik« ⟨1865, Nr. 5⟩: »Wilhelm Hills 11. Werk, die »Mondwanderung«, ist jetzt bei Theodor Henkel hier im Druck erschienen. — Reinicks Gedicht ist eine Nachbildung

*) Dieselbe Rezension findet sich in den Frankfurter Nachrichten vom 7. IV. 1865.

bekannter Formen. Goethes »Erlkönig« spricht zuerst die Schauer vor einer rätselhaften Erscheinung aus. Der Erlkönig ist die rätselhafte Gestalt, das Kind der phantasievolle Mensch, der davor erschrickt, der Vater der beruhigende Vermittler. In Zedlitz' »Weib des Räubers« sind die selben drei Gegensätze. Der Räuber, der in der Nacht auszieht und durch sein Geschoß das Weib daheim ängstigt, das Weib an der Wiege des Kindes ist das von Ahnungen geängstigte Wesen, das sich durch herzhaftes Zusprechen selber wieder ermannt. Reinicks »Mondwanderung« ist die zweite uns bekannte Nachbildung. Der Wilddieb zieht in den Wald hinaus, der Knabe wacht und denkt ängstlich an den Vater, der Mondschein malt ihm die grausen Bilder vor. Die Mutter spricht beruhigend drein, der Knabe wird immer ängstlicher, wie er des Vaters Bild im Mondschein erschaut, schreit er laut auf und

»Wie die Mutter vom Schlummer erwacht,
Da haben sie tot ihn heim gebracht.«

Wer eines von diesen drei Gedichten komponierte, der mußte natürlich gleich jeden Hörer an das Original, den »Erlkönig«, erinnern. Es wird aber auch jedem Leser gleich die Nachbildung des Dichters einfallen, und doch wird niemand leugnen, daß jedes Gedicht ihn mit Schaudern erfaßt, obgleich er den Ausgang voraussieht. Hills Musik hat die Stimmung trefflich gezeichnet: den kalten bleichen Mondschein an der Wand, die

Angst des Knaben und die beruhigende Mutter. Nach Schumanns Art läßt Hill im Gesang einfach erzählen in knapper, ungezierter Weise. Die Instrumentalbegleitung dagegen malt den Hintergrund, das eigentliche innere Seelenleben. An einigen Stellen hat er die Musik zu viel walten lassen, auf Kosten der Naturwahrheit*). Das Kind spricht:

»Ach Mutter, wie bleibt der Vater so lang!«

In der Musik wird es zweimal gesagt. Wem ernstlich bang, der bringt's kaum einmal heraus. Ebenso sagt die Förstersfrau:

»Kind, sieh nicht in den Mondenschein,
Schließ deine Augen, schlaf doch ein!«

Das ist in seiner Knappheit fast so getreu, wie eine Bauersfrau spricht. Eine strenge Mutter sagt dem Kind nichts zweimal. Auch hier hat die Musik durch Wiederholung zu viel getan. Dagegen durch sprechende Kürze hat sie das Richtige am Schlusse getroffen, wo der Knabe vor dem bleichen Bild erschrickt, die wenigen Akkorde deuten das Zusammenzucken der erschreckten Mutter an, die dann beim Erwachen aus furchtbaren Träumen das Gräßliche vor Augen sieht.

Carl Hill sang das Lied neulich in Eliason's

*) Die folgende Gedankenführung wollte Hill, der sich die Besprechung besonders aufgehoben hatte, auf keinen Fall gelten lassen (u. E. mit Unrecht) und malte zum Ausdruck seiner abweichenden Ansicht in das Exemplar ein großes Fragezeichen hinein.

Konzert. Er sang es mit so freiem Vortrag, daß es wie originale Produktion des Augenblickes klang. Wie der Mond das blasse Bild bescheint, da schauderte einem wirklich ob der grausen Erscheinung. Die ganze Zuhörerschaft war in diesem Moment ergriffen.« —

Persönlich kann ich den tiefen Eindruck, von dem hier berichtet wird, vollkommen nachfühlen, denn ich halte gerade diese beiden Balladen wegen ihres stimmungsvollen Kolorits und des edlen Ausdrucks für würdig, unter den Besten genannt zu werden. Der Vergleich mit Loewe, den Hill zweifellos kannte, liegt nahe. Aber es ist doch etwas anderes um die Hillschen Balladen, so, daß Hill nicht mit Loewe, sondern neben ihm genannt werden muß. Leider sind es der Hillschen Balladen nur wenige!

Über Opus 13, »Das Mädchen von Kola« ⟨aus Ossians »Darthula«⟩, Fräulein A. Lutz gewidmet, ist schon oben ⟨S. 42⟩ gesprochen worden. Die Komposition*⟩ ist von Julius Buths, der im Jahre 1869 bei W. Freudenberg in Wiesbaden Unterricht genoß, instrumentiert worden und in dieser Bearbeitung fast noch wirkungsvoller, als mit der Originalklavierbegleitung. Besonders glücklich erscheint mir das einführende instrumental gedachte Sätzchen, aus dem sich der Hauptgedanke entwickelt:

*⟩ S. 2, Akk. 3, Takt 3 muß es im Basse statt g fis h usw. g a heißen.

Mädchen von Kola, du schläfst:
Um dich schweigen die Ströme Selmas,
Sie trauern um dich,
Den letzten Zweig von Thrutils Stamm.
Wann erstehst du wieder in deiner Schöne,
Schönstes Mädchen in Erin?

Auch auf diese Komposition sei nachdrücklich hingewiesen.

Opus 14. Zwei Lieder: 1. Die stille Wasserrose ⟨E. Geibel⟩. 2. Vöglein, wohin so schnell? ⟨E. Geibel⟩. — Das erste Gedicht ist um die 70er Jahre oft komponiert worden. Hills Vertonung gehört zu den vornehmen. Die Stimmung ist ausgezeichnet getroffen: das Blätterflimmern, das Leuchten des Mondes, das Kreisen des Schwanes. Im zweiten Liede fesselt uns die anmutige Bewegung der Klavierstimme, die offenbar den Flügelschlag nachahmt. Eben das Anschmiegen an den Text in einer nicht rein äußerlichen und doch sinnfälligen Tonmalerei macht die beiden Lieder wertvoll.

Opus 17. Vier Gesänge, L. Grooß gewidmet. Nr. 1. Kuriose Geschichte ⟨R. Reinick⟩. Nr. 2. Die Nacht ist klar ⟨E. Geibel⟩. Nr. 3. Der Eichwald ⟨Lenau⟩. Nr. 4. Nachtlied ⟨Goethe⟩.

Wir können uns nunmehr, nachdem die charakteristischen Züge der Hillschen Lieder angedeutet sind, kürzer fassen. Schließlich gilt ja mutatis mutandis auch hier das Lessingsche:

Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger gelesen sein.

Die als op. 17 vereinigten Kompositionen sind 1869 gedruckt worden. Besonders gelungen erscheint mir der »Eichwald«. Als innig empfunden und dankbar im Vortrag nenne ich Nr. 2 und 4.

Opus 19. Sechs Lieder im Volkston für zwei Singstimmen, Klara Krebs und Luise Heuer gewidmet, erschienen im Jahre 1869. Die einzelnen Lieder sind folgende: Nr. 1. Am Bache ⟨Aug. Boltz⟩. Nr. 2. Guten Abend, lieber Mondenschein ⟨W. Müller⟩. Nr. 3. Im tiefen Wald verborgen. Nr. 4. Der Lenz ist angekommen. Nr. 5. Es war ein alter König ⟨Heine⟩. Nr. 6. Grüße ⟨Wandl' ich nachts bei Sternenschein⟩.

Die kleinen Gebilde, die den Volkston z. T. vorzüglich treffen, lassen sich auch ohne Begleitung singen und würden sicherlich auch gerne gesungen werden, wenn — sie eben bekannter wären. Mit zweistimmigen, im Volkston gehaltenen Liedern hat sich Hill eine Zeit lang recht eingehend beschäftigt. Davon geben die erhaltenen Skizzen und Entwürfe Zeugnis. Dem eigentlichen Zwecke, von Kindern gesungen zu werden, sind indes nur verhältnismäßig wenige zugeführt worden. Der Verf. kennt nur die Liedersammlung von Gotth. Kunkel ⟨Frankfurt a. M., Jaegersche Buchhandlung⟩, die Hillsche zweistimmige Lieder übernommen hat. Dort finden sich ⟨Nr. 80⟩ das entzückende »Du bist als wie ein Vögelein« ⟨B. Scholz⟩, ⟨Nr. 143⟩ »Die Welt ist schön« ⟨Ebert⟩, ⟨Nr. 162⟩ Abschied von den Bergen ⟨Bodenstedt⟩, ⟨Nr. 216⟩ Berglied ⟨H. Hoffmann-

Donner⟩, ein geradezu klassisches Beispiel dafür, mit wie wenig Mitteln echte Kunst große Wirkungen erzielt, ⟨Nr. 237⟩ Wandernde Musikanten ⟨H. Hoffmann-Donner⟩.

Opus 21. Des Sängers Abschied ⟨Gedicht von?⟩ erscheint weniger gelungen. Die Klavierpartie dominiert, die Triolen der Mode, die fast überwunden erschienen, finden sich noch einmal, nicht zum Vorteil des Ganzen ein. Auch sonst macht manches den Eindruck der Berechnung.

Opus 23. Tränen. Lieder-Zyklus von Adalbert v. Chamisso. Nr. 1. Was ist's, o Vater, was ich verbrach?. Nr. 2. Ich habe, bevor der Morgen im Osten noch gegraut. Nr. 3. Nicht der Tau und nicht der Regen. Nr. 4. Denke, mein Geliebter. Nr. 5. Ich hab ihn im Schlafe zu sehen gemeint. Nr. 6. Wie so bleich ich geworden bin? — Die Lieder sind nicht alle gleichwertig. Aber sie zeichnen sich aus durch einfach-schöne Linien, vornehmen Ausdruck und gute Deklamation. Hervorzuheben ist Nr. 3. Auf die korrekte Darstellung der Fragen in Nr. 6 darf aufmerksam gemacht werden.

Opus 26. Sechs Lieder: 1. Abends im Walde ⟨F. Hornfeck⟩. 2. Neig', schöne Knospe, dich zu mir ⟨Fr. Bodenstedt⟩. 3. Suleika ⟨Fr. Bodenstedt⟩. 4. Mein Herz schmückt sich mit dir. 5. Liebesklage ⟨Burns⟩. 6. Gefunden ⟨Goethe⟩. — Als besonders sangbar und fein in der Stimmung sei »Neig', schöne Knospe« hervorgehoben, während Nr. 6 als dem schlichten Goetheschen Gedicht in

der Musik vollauf entsprechend erwähnt werden muß.

Opus 29. Der Asra ⟨Heine⟩, Carl Hill gewidmet, gehört zu den bekannten Kompositionen. Auf die gute Deklamation sei wiederholt hingewiesen. Das Lied verdiente, mindestens ebenso oft gesungen zu werden als das auf den gleichen Text von Rubinstein komponierte.

Opus 37. Sechs Gesänge, Winand Nick gewidmet: 1. Stille Sicherheit ⟨Lenau⟩. 2. Flohen die Wolken im Abendwinde ⟨Bodenstedt⟩. 3. Im Frühling ⟨Bodenstedt⟩. 4. Unter den Zweigen ⟨Paul Heyse⟩. 5. Klage eines Mädchens ⟨L. Pfau⟩. 6. Es war im Dorfe Hochzeit ⟨Bodenstedt⟩. — Insgesamt schöne Kompositionen. In Nr. 1 wird das »wir sind allein« ⟨S. 3, Akk. 3, Takt 1 und 2⟩ wirksamer, wenn es entgegen der Vorschrift des Komponisten pp ⟨mehr gehaucht⟩ gesungen wird.

Opus 38. Vier Duette für zwei Frauenstimmen. Nr. 1 Nächtlich ⟨E. von Feuchtersleben⟩. Nr. 2 Da drüben ⟨J. Mosen⟩. Nr. 3 Herbstlied ⟨Bodenstedt⟩. Nr. 4 Juchhe! ⟨Reinick⟩. — Infolge ihres vortrefflichen Satzes, der feinen Stimmungsmalerei und der sinnfälligen Melodik hochbedeutend in ihrer Gattung ⟨besonders Nr. 2!⟩.

Opus 39. Zwei ländliche Lieder von E. Geibel, Gottlob Reichard gewidmet. Nr. 1 Frühling. Nr. 2 Winter. — Das erste, ein entzückendes Lied, wie ein Frühlingstag selbst im rauhen Winter uns berührend, wurde und wird noch viel gesungen. Das etwas

weltschmerzliche as auf das Wort »fröhliche« ⟨S. 5, Akk. 4, Takt 4⟩ will nicht recht in die Stimmung passen und wäre leicht zu verbessern, muß aber, nachdem es nun einmal steht, respektiert werden.

Opus 40. Fünf Lieder von Friedr. Bodenstedt. 1. Mir träumte einst ein schöner Traum. 2. Schlaflied. 3. Ich singe dich, liebliches Mädchen, du. 4. Ein Tanz im Gebirge. 5. Alles aufersteht uns wieder.

Darunter Nr. 1 ein Lied von »wahrhaft klassischer Schönheit« und Nr. 4 ein ganz entzückendes Bild des Jubels und Trubels bei den Bergbewohnern. Die Klavierpartie in letzterer Komposition erfordert einen tüchtigen und gewandten Spieler. Der wirksame Satz verrät den Beherrscher dieses Instruments.

Opus 41. Sechs Lieder. Nr. 1 Dem Bach entlang ⟨Clemens Brentano⟩. Nr. 2 Oft sinn' ich hin und wieder ⟨Fr. Bodenstedt⟩. Nr. 3 Mein Herz, tu ich auf. Nr. 4 Ständchen ⟨R. Reinick⟩. Nr. 5 Neuer Frühling ⟨O. Roquette⟩. Nr. 6 Treibt der Sommer seine Rosen ⟨W. Osterwald⟩.

Nr. 3 und 5 populär im besten Sinne des Wortes, voll edler Melodik. Das »Ständchen« ⟨Komm in die stille Nacht, Liebchen, was zögerst du?⟩ ein Meisterlied.

Opus 58. Zwei Mosellieder. Nr. 1. Moselweinlied ⟨Franz Müller⟩ »Vom Rhein hin bis zum heil'gen Trier«. Nr. 2. Moselweintrinklied ⟨J. Wolf⟩ »Ich hab getrunken manchen Wein«. — Die beiden 1899 erschienenen Lieder verdanken ihr Dasein einem

Preisbewerb, wie sich dies aus dem Originalmanuskript feststellen läßt. Sie gehören mit op. 62 zusammen in eine besondere Gruppe, an deren Spitze »Das Herz am Rhein« steht. Die beiden Mosellieder, »die mit humorvollem Behagen den Preis des Rebensaftes singen, scheinen wohl dazu berufen, eine ähnliche Popularität zu gewinnen, wie des Komponisten vielgesungenes Rheinlied«.

Opus 61. Vier Lieder. 1. Es ist ein Schnee gefallen ⟨C. Protzen⟩. 2. Zum grünen Hain ⟨C. Protzen⟩. 3. Der Leuchtkäfer ⟨Th. Moore⟩. 4. So fern ist des Liebsten ruhmvolles Grab ⟨Th. Moore⟩.

Diese feinsinnigen Gaben seien besonderer Aufmerksamkeit empfohlen. Nr. 1 sehr duftig. Nr. 2 hat eine muntere Weise und zeichnet sich durch eine hübsch illustrierende Begleitung aus. Nr. 3 ist einfacher gehalten, während Nr. 4 recht glücklich den Balladenton trifft.

Opus 62. Mein Moselland ⟨Carl Protzen⟩, Adolf Müller zugeeignet.

Opus 65. Sechs Gedichte von Johanna Ambrosius. Nr. 1. Liebe. Nr. 2. Verschließ, was dich bewegt. Nr. 3. Gefunden. Nr. 4. So geht's. Nr. 5. Was ich liebe?. Nr. 6. Still!

Diese im Jahre 1900 entstandenen Lieder sind die letzten, die Hill herausgegeben und, soweit dies aus dem Nachlaß festzustellen ist, auch komponiert hat. Wie wenn er ahnte, daß des Todes rauhe Hand ihn bald berühren sollte, steht das tief empfundene »Still« an letzter Stelle.

Still! still! Wein nicht so heiß,
Einmal erkaltet alles zu Eis.
Bald, bald legt man dich kühl,
Eh's noch gedacht, bist du am Ziel.
Weit, weit liegt dann der Schmerz,
Staub dein Gebein, Staub auch dein Herz!

Ohne Opuszahl erschienen: Das Herz am Rhein ⟨vgl. S. 38⟩, O lieb, so lang du lieben kannst ⟨Freiligrath⟩, Rob. Ossenbach gewidmet, Schwäbisches Liebesliedchen ⟨Grimminger⟩.

Fassen wir kurz zusammen, so ergeben sich als hervorstechende Eigenschaften der Hillschen Lyrik: sinnfällige Melodik, die den volkstümlichen Ton von Zeit zu Zeit sehr glücklich trifft, und, bei vortrefflicher Deklamation, gewählte Ausdrucksweise, die jeder Effekthascherei aus dem Wege geht und das Einfach-Schöne in entsprechendem Gewande bietet. Stimmungskolorit und Ausdeutung des Textes in besonders sorgfältiger Arbeit, ohne daß melodische oder harmonische Verrenkungen, gewaltsame Notausflüchte in die Erscheinung treten, kommen hinzu. Die vortreffliche Bearbeitung des Klavierpartes sticht in die Augen. Der Totaleindruck aber: Ein goldenes Herz spricht zu uns in verständlicher Sprache und wecket der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen. Daß dem Naturfreunde idyllische Stoffe besonders glückten, ist nicht verwunderlich, das Tiefste aber bietet er doch da, wo seine edle Menschlichkeit nach musikalischer Befreiung rang.

Möchten unsre Bemerkungen dazu beitragen, daß man sich, besonders in den dazu berufenen Kreisen, mehr als augenblicklich mit Hillschen Liedern beschäftige! Wer sie einmal kennt, wird diese Kompositionen, die teilweise zu den besten Erzeugnissen der deutschen Liedliteratur gehören, nicht mehr missen wollen!

Nicht gedruckte Lieder.

Aus den 50er und 60er Jahren liegen eine Reihe ungedruckter Lieder vor, die zum Teil ihrer Entstehungszeit nach bestimmbar sind, zum Teil nur von ungefähr datiert werden können. Im folgenden seien zunächst die durch Beischrift im Manuskript genau bezeichneten Lieder angeführt, dann die nicht bestimmbaren in mutmaßlicher Reihenfolge.

Aus dem Jahre 1856*): »Keine Trennung«, »Die Malve« ⟨L. Uhland⟩, »Frühlingslied« ⟨E. Klostermann⟩, »Die Zufriedenen ⟨Uhland⟩ ⟨vgl. S. 20⟩, »Abendruhe« ⟨E. Klostermann⟩. »Im Garten« ⟨Julius Sturm⟩.

1857: »Glückliche Fahrt« ⟨Goethe⟩, »Wanderes Nachtlied« ⟨Goethe⟩.

1858: »Der Blumen Rache« ⟨F. Freiligrath⟩, eine sehr schöne Ballade, offenbar durch Loewe angeregt. Weiter ein Gebet: »Großer Gott im Himmel!«, »Der Traum« ⟨L. Uhland⟩, »An die

*) Die ersten Versuche sind S. 19 bereits erwähnt.

Auserwählten« ⟨F. Glaser⟩. Dann noch eine Ballade: »Des Sängers Tod« ⟨A. Stamm⟩. In einem Notenheft sind ferner unter dem Titel: »Sechs Lieder« vereinigt: »Vergißmeinicht«*) ⟨E. Klostermann⟩, »Blumengruß« ⟨Goethe⟩ ⟨gedruckt als op. 10 Nr. 4⟩, »In die Ferne« ⟨A. Stamm⟩, »Ich wollt', ich wär' ein Engelein« ⟨A. Stamm⟩, »Ein Blümlein hab' ich gefunden« ⟨E. Klostermann⟩, »Weißt du noch?« ⟨O. Roquette⟩. In einer Abschrift, ebenfalls unter dem Titel »Sechs Lieder«, finden sich außer den vorgenannten: »Dort ist so tiefer Schatten« ⟨Eichendorff**⟩, »Nur wer die Sehnsucht kennt« ⟨Goethe⟩. Dafür fehlen: »Weißt du noch?« und »Ich wollt', ich wär' ein Engelein«. Schließlich noch: »Stets wollten wir zum letzten Mal dich grüßen« ⟨Ernst Schulze⟩.

1859: Duett »Robert und Röschen« für Baß und Sopran. Aus der Leipziger Zeit, offenbar ein Stück aus einem Singspiel, zu dem sich noch einige weitere Notizen finden. »Blücher am Rhein«, komisches Lied für eine Baßstimme, Gedicht von Kopisch ⟨»Die Heere blieben am Rheine stehen«⟩.

1862: »Herbstlied« ⟨F. v. Sallet⟩.

1866: »Der tote Soldat« ⟨G. Seidel⟩.

1867: »Die deutsche Mutter« ⟨C. H. Schnauffer⟩, eine Ballade.

*) In einer anderen Handschrift findet sich statt dieses Liedes: »Im wunderschönen Monat Mai« ⟨H. Heine⟩.

**) Auch in einer Niederschrift vom 26. XII. 1859.

1868: »Unserer lieben Frau von Rüdesheim« ⟨F. Hornfeck⟩, »Sehnsuchtslaute«, »Mignons Lied« ⟨Goethe⟩, »Morgen« ⟨Eichendorff⟩. —

Die Entstehungszeit ist nicht mehr bestimmbar bei folgenden Liedern: Raduf, Die Mörderin, Das kranke Mädchen ⟨R. Reinick⟩, Theresa.

Stücke aus dem oben erwähnten Liederspiel, wahrscheinlich also dem Jahre 1859 angehörend: ⟨Röschen:⟩ »Ein neuer Morgen schwebt herab«. ⟨Darauffolgendes⟩ Duett zwischen Röschen und Therese: »Ach, wie fällt die Last vom Herzen«, womit nach einem zufällig beiliegenden ⟨geschriebenen⟩ Textzettel der erste Akt schloß. — »Leise zieht durch mein Gemüt« ⟨Heine⟩, »Wenn sich zwei Herzen scheiden« ⟨Geibel⟩, »Sehnsucht«, »Verlorene Liebe« ⟨C. v. Sp.⟩, »Ich hab die Nacht geträumet«. Drei Gedichte von Robert Brucks: »Es soll kein Tag sich enden«, »Jetzt wird sie wohl im Garten gehn«, »Fahre wohl!«. »Erste Untreue« ⟨J. Tempel⟩, »Die Welt ist so schön« ⟨O. Prechtler⟩, Duett für zwei Singstimmen: »Wenn du willst im Menschenherzen alle Saiten rühren an« ⟨Mezzosopran und Baß⟩, Gedicht von Rückert. Duette mit Klavierbegleitung: »Abschied von den Bergen«, »Du bist wie ein Vögelein«, »Frühlingsliedchen«. — »Deutsches Wanderlied«, »Wer durch die Welt will fahren« ⟨C. Schultes⟩, »Rauentaler

Berglied« ⟨Hornfeck⟩, »Wenn's möglich ist« ⟨Julius Wolff⟩, »Klip, Klap« ⟨M. Barack⟩. Die vier letzteren offenbar einer Sammlung einfacher Lieder angehörend. »Nach Jahren« ⟨A. Böttcher⟩.

Männerchöre.

Für den Männerchor*⟩ hat Hill eine ganze Reihe von Kompositionen geschrieben. Von diesen sind nur zwei im Druck erschienen. Die erste, »Hurra Germania« ⟨Freiligrath⟩, entstand und erschien in der Begeisterung des Jahres 1870, und ihr Ertrag war zum Besten der verwundeten Krieger bestimmt. Unter den zahlreichen Vertonungen gerade dieses Gedichtes in dieser Zeit ist es keine der besten. Selbst das »Hurra« am Schlusse kommt wenig wirkungsvoll heraus. Der Chor wurde seiner Zeit am 23. IX. 1870 im Thalia-Theater bei der Festvorstellung gesungen. — Ganz anders steht es mit den Sechs Gesängen aus Mathildis von C. Protzen, op. 56. Diese ⟨bei Vieweg-Berlin-Großlichterfelde verlegten⟩ Lieder sind im Jahre 1898 entstanden. Das erste Lied trägt das Datum vom 27. VIII. 1898, das letzte vom 15. IX. 1898. Die einzelnen Nummern sind folgende:

*⟩ Merkwürdigerweise hat Hill nichts für den gemischten Chor geschrieben. Ein einziges kleines Sätzchen für gemischten Chor findet sich in den Handschriften: »Der Lenz ist da, es blüht die Welt«. Aber auch dies ist nur eine Bearbeitung eines Liedes mit Klavierbegleitung.

Nr. 1. Die Grafen von Zollern. Nr. 2. Die Frauen vom Rhein. Nr. 3. Abendsang. Nr. 4. Maiengruß. Nr. 5. Mosellied. Nr. 6. Als ich dich zum ersten Male sah. — Es sind durchweg wirkungsvolle, sauber gearbeitete Chöre, teils von größerer Form, teils volkstümlich wie Nr. 2. Sehr duftig und stimmungsvoll ist Nr. 4. Es bleibt zu bedauern, daß diese eigenartigen Gesänge, die den Männergesang auf »den Boden jener volkstümlich gearteten Kunst zurückführen, auf dem er geboren und auf dem ihm auch in Zukunft stets seine schönsten Erfolge erblühen«, nicht öfter auf den Programmen erscheinen.

Von den übrigen Männerchören, die Hill geschrieben, nennen wir, wie oben, zunächst die zeitlich bestimmbaren.

Aus dem Jahre 1858 stammen: »Im Wald, im hellen Sonnenschein« ⟨E. Geibel⟩, »Unter den Linden« ⟨Walther von der Vogelweide⟩, »Menschengefühl« ⟨Goethe⟩, »Germania« ⟨Strachwitz⟩, »Wanderers Nachtlied« ⟨Goethe⟩ »Lied der Freude« ⟨Klenke⟩. Aus dem Jahre 1859: »Deutscher-Männer-Festgesang« ⟨K. A. Mayer⟩. Aus dem Jahre 1871: »Abendlied nach der Schlacht« ⟨Kinkel⟩. Aus 1885: Chorlied der Deutschen aus Amerika: »Im deutschen Geist und Herzen sind wir eins« ⟨Emil Rittershaus⟩, offenbar zu einem damals ausgeschriebenen Wettbewerb eingesandt. Aus 1899: »Horch, wie übers Wasser hallend« ⟨Th. Moore, übersetzt von Freiligrath⟩. Aus 1900: Das deutsche Lied ⟨»Ich

dachte dein, du trautes Heimattal«), augenscheinlich ebenfalls zu einem Wettbewerb eingesandt.

Die Entstehungszeit ist nicht mehr festzustellen bei folgenden: »Bundeslied« (Goethe), »Wenn's immer so wär!« (Dem Gott der Reben verdank ich mein Glück), »Freie Kunst« (Uhland), »Am Rhein« (Wie glüht er im Glase, von Frieda Schanz), »Für Ehre, Freiheit, Vaterland« (Ihr Burschen, schenkt die Becher voll, von K. Schacko), ebenfalls zu einer Preisbewerbung komponiert und auch für eine Singstimme mit Klavier arrangiert. Ein geistlich Abendlied (Kinkel), »Rheinweinlied« (Herwegh), »Asyl« (L. A. Franke), »In der Mondnacht« (J. Kerner), »Hohenzollernlied«, »Abendsang«, »Maiengruß«, »Deutsches Flottenlied« (Th. Sibs), »Michel horch, der Seewind pfeift« (G. Schwab).

Werke für Klavier.

Gedruckte Werke.

Wohl das älteste der veröffentlichten Klavierstücke ist eine Mazurka brillante, die ausdrücklich als »Morceau de Salon« bezeichnet und »M^me^ Anne Gabler, née Webley-Parry par Guillaume Hill« zugeeignet ist. Komponiert 5. IX. 1856, gedruckt ungefähr 1860. Die Mazurka ⟨As dur, Des dur⟩ ist übrigens sauber gearbeitet und verrät den gewandten Pianisten.

Es schließt sich an eine Grande valse brillante ⟨Frau Eveline Andreae gewidmet⟩ in der bei Henkel erschienenen Sammlung beliebter Salonkompositionen: Le pianiste au salon, in die auch die zuerst genannte Mazurka später eingereiht wurde. Der Walzer, im Stile der Zeit und ohne besondere Kennzeichen, muß wohl die Gunst der Zeitgenossen besessen haben, da auf dem Titelblatt ausdrücklich eine 2. Auflage angemerkt ist. In der Kunst, die springenden Bässe hübsch sauber zu spielen, waren die Leute der damaligen Zeit unsern Klavierspielern sicher aus Gewohnheit überlegen. Das Schema ist ja immer dasselbe. — Die Frl. Emma Dietz gewidmete Valse-Caprice in As dur, die ebenfalls keine op.-Bezeichnung trägt, gehört zeitlich hierher.

Opus 7. Zwei Klavierstücke ⟨Impromptu und Saltarello⟩, Olga von Bethmann zugeeignet, bedeuten einen wesentlichen Fortschritt. Zwar klingt das Impromptu noch an die Salonmusik an, aber aus dem einleitenden ⟨Pizzikato-⟩Gedanken hätte sich leicht ein Streichorchestersätzchen arbeiten lassen, in der Art, wie sie später in ähnlicher Faktur weite Kreise entzückten. Als feines und charakteristisches Stück darf der Saltarello, den übrigens Hill selbst sehr gerne öffentlich spielte, heute noch auf Beachtung Anspruch machen. Er ist bei sauberer Ausführung von prächtiger Wirkung. Das Ganze klingt wie die Begleitmusik zu irgend einem Abschnitt eines Balletts.

Opus 9. Polonaise. — Von dieser Komposition, deren erster Entwurf in das Jahr 1861 fällt, haben wir die ersten ⟨noch zugängigen⟩ Rezensionen. Die »Allgemeine Musikzeitung« ⟨Herausgeber S. Bagge⟩ schrieb zu Hills op. 9: »Ein Stück, das sich durch kräftigen Rhythmus, elegante melodische Führung und glänzende Klangfärbung nicht unvorteilhaft auszeichnet. Die Bewegung ist leider etwas gleichmäßig und eintönig, vielfach wird man Anklänge an Chopin, in der Modulation an Schubert heraushören . . . doch im Ganzen einen nicht unerfreulichen Eindruck erhalten«. — Die »Frankfurter Nachrichten« vom 19. II. 1864 schrieben unter anderem: »Die Polonaise tritt mit frischem Gepräge ⟨!⟩ auf und bewegt sich in drastischen Wendungen ⟨!⟩. Besonders wirkt der 2. Teil durch frappante Modu-

lation, die ganze Ausdrucksweise ist bei allem Glanz doch einfach.« — Und Heinrich Becker rühmt in seinen »Rezensionen« ⟨22. VII. 1865⟩ die stolze Pracht und weiche Sentimentalität, also den echt polnischen Charakter.

Die »chromatischen Folgen«, die in der A. M. Z. beanstandet wurden, tun uns heute nicht mehr weh, und die Anklänge an Chopin verzeihen wir dem jungen Komponisten gern. Im übrigen hat der Rezensent der A. M. Z. Recht. Doch sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Ausführung der Polonaise nicht leicht ist.

Opus 15. Romanze und Scherzo, Fräulein Ev. Andreae gewidmet. — Beide Stücke von Bedeutung und echt klaviermäßig geschrieben. Die Romanze entwickelt einen Hauptgedanken in As dur, der einen rhythmisch interessanten Mittelsatz in Des dur umschließt. Hübsch erscheint mir das Scherzo, wenn es auch der Form nach nichts Originelles bringt. Die kompositorische Entwickelung Hills ist nicht zu verkennen.

Opus 16. Sechs Etüden, Fräulein Lilli Oswald gewidmet. — Auf diese hervorragenden Kompositionen kann nicht genug hingewiesen werden. Sie müßten in unserer wahrlich nicht allzu bedeutenden Etüdenliteratur ein Ehrenplätzchen erhalten. Denn sie dienen nicht allein dem äußeren Zweck der Etüde, sondern erweisen sich als hervorragend musikalisch. Einzelne, wie Nr. 3, die einen durchgeführten Kanon darstellt, offenbaren die gründ-

lichen kontrapunktischen Studien Hills, dem bei aller Theorie Wohlklang und klaviermäßige Gestaltung Hauptsache waren. Nr. 4 und 5 sind Konzertetüden, die nur von technisch vollkommen ausgebildeten Spielern zu bewältigen sind. Nr. 6 eine wirkungsvolle Trilleretüde. Die Steigerung in den Ansprüchen an die Technik scheint absichtlich zu sein.

Opus 27. Drei Sonatinen ⟨progressiv⟩. — Das Instruktive lag Hill sehr gut. Als vortrefflicher Lehrer wußte er, wo im Unterricht am meisten nachzuhelfen sei. Leider enthält die 1. Ausgabe dieser kleinen Werke recht viele Druckfehler.

Opus 31. Jugenderinnerungen. Sechs 4händige Klavierstücke. Heft 1: Zum Eingang. Guter Laune. Frisch durch. Heft 2: Beim Feste. Walzer. Der Spielmann. — Diese ⟨instruktive⟩ Musik ist für die Jugend bestimmt und etwa in der Reihenfolge, die der Komponist angibt, zu verwenden. Die Stücke sind in Schumann-Hellerscher Art gehalten, von vornherein vierhändig gedacht und nicht etwa nach einem zweihändigen Muster zurechtgestutzt. Vorbild für die Form war wohl Schubert. Ruthardt hat diese kleinen Werkchen in seinem »Wegweiser« ⟨6. Auflage⟩ merkwürdigerweise nicht genannt, wie er überhaupt den Namen Hill nur einmal erwähnt.

Opus 32. Sechs Charakterstücke: Romanze. Pastorale. Menuett. Jagdstück. Impromptu. Trauermarsch. — Unter diesen Stücken ragen das Im-

promptu und der Trauermarsch hervor. Ersteres ⟨Ges dur, D dur⟩ $\frac{6}{8}$, technisch glänzend, musikalisch vornehm, letzterer sehr stimmungsvoll, voll von großen Steigerungen. Das Jagdstück Nr. 4 erinnert etwas gar sehr an Schumann.

Opus 33. Vier Albumblätter, Frau J. Andreae-Osterrieth gewidmet. Einfacher als op. 32. Nr. 1 ganz leicht, ein hübsches Vortragsstück. Mehr Etüde und als solche gut zu gebrauchen ist Nr. 2 ⟨Allegro con moto⟩. Fein, technisch einfach, für die Mittelstufe geeignet Nr. 3. Das letzte Albumblatt trägt als Überschrift die Worte:

> O schneller, mein Roß, mit Hast, mit Hast,
> Wie säumig dünkt mich dein Jagen,
> In den Wald, in den Wald meine selige Last,
> Mein süßes Geheimnis zu tragen.

Aus ihnen heraus ist das hübsche, stellenweise an op. 32, 4 erinnernde Stück entstanden.

Opus 34. Impromptu Valse, E. Bratt gewidmet. — Etwa im Stil der Lisztschen Valse Impromptu oder der viel gespielten Valse caprice von Raff ⟨op. 94⟩. Übrigens steht die Hillsche Komposition keiner der beiden nach, ist sogar in gewissem Sinn der Lisztschen vorzuziehen.

Opus 35. Polonaise in emoll, 1873 gedruckt, ist ein brillantes Tonstück von vornehmem Charakter und höchstem Schwung, die Ausführung nicht leicht. Der Mittelsatz, der in der Wiederholung durch bloße Verzierungen etwas zu breit wirkt, läßt sich durch einen Strich vorteilhaft kürzen.

Opus 36. Rondo capriccioso, H. Kraft gewidmet, gedruckt 1873.

Opus 47. Gavotte, Fräulein Marie Möhring gewidmet.

Opus 48. Idyllen, Tonbilder aus dem Taunus, 1889 entstanden, Fräulein A. Müller zugeeignet. Heft 1: Morgenwanderung. Unter Rosen. Die Mühle. In der alten Burg. Heft 2: Am Brunhildisfelsen. Kleines Intermezzo. Zigeuner am Wege. Bei Sonnenuntergang. — Diese Kompositionen gehören zu den beliebtesten Werken Hills und werden heute noch viel gespielt. Es sind feine, sinnige Charakterstücke, die ganz vorzüglich die Stimmung treffen und uns so recht hineinblicken lassen in das für Natureindrücke empfängliche Herz des Komponisten. Wer die Gegend kennt, die dem Meister die Anregung gab, fühlt auch sehr bald das enge Verhältnis heraus, das zwischen der Natur und diesen Reflexen besteht. Ein reizendes, Erfolg sicherndes Stück zum Vortrag ist I, 3 »Die Mühle«; sehr charakteristisch II, 7, fein empfunden und sehr ausdrucksvoll I, 4.

Opus 50. Tarantella zu vier Händen, Frau Mary Hill gewidmet, ein prächtiges Stückchen, das bei den Spielern stets neue Freude hervorruft. Es eignet sich für die Mittelstufe.

Opus 52. Capriccio, Hermann G. Möhring gewidmet. Erzählt von wehmütigem schmerzlichem Verzicht auf manches Jugendideal, klingt aber in hellster Siegeshoffnung aus.

Opus 53. Zwei Intermezzi, Hermann G. Möhring gewidmet. Das erste: Alla Masur, das zweite in Bdur: ein maifrisches Stück.

Opus 54. Introduktion und Allegro appassionato, Franz Hill gewidmet. — Ein groß angelegtes, technisch schwieriges Stück, aber außerordentlich klaviermäßig geschrieben und zündender Wirkung jederzeit gewiß.

Opus 55. Praeludium und Fuge, Fr. Lamond gewidmet. — Dieses Werk vereinigt noch einmal alle Vorzüge Hillscher Kunst in sich. Wir bewundern die vortreffliche Arbeit, die einen trockenen Ton nicht aufkommen läßt, wir lauschen dem Melodiker, der selbst starre Formen mit blühendem Gewinde zu kränzen weiß, wir neigen uns vor dem Praktiker, der alles klangfrisch und spielbar gesetzt, und ahnen zuletzt auch bei den wiederholten Steigerungen den dramatisch veranlagten Meister.

Als letztes gedrucktes Werk ist jene Gavotte mignonne anzusehen, die 1904 ⟨als op. 60 Nr. 2 in der Beilage zur Neuen Musikzeitung⟩ erschienen, nach dem Original bereits im März 1899 entstand. Sie ist Frau Mary Hill gewidmet.

Von den eben genannten Kompositionen erschienen bei André-Offenbach: op. 27, 35, 36, 47; bei Pohle-Hamburg ⟨jetzt Schweers und Haake-Bremen⟩: op. 31, 32, 33, 34; alle übrigen bei Th. Henkel-Frankfurt.

Nicht im Druck erschienene Werke.

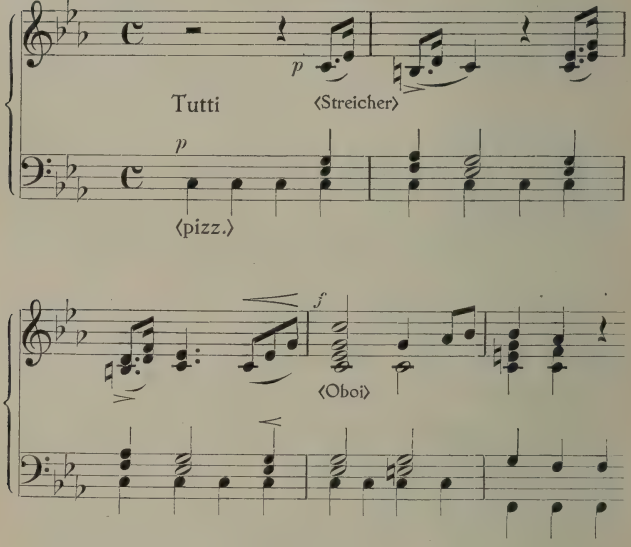
Als op. 1 ist in den Handschriften eine Klavier-Sonate in Es dur verzeichnet. Sie findet sich in 3 Exemplaren ⟨auch als op. 4 oder 5 bezeichnet⟩ in der Rothschildschen Bibliothek zu Frankfurt a. M. unter H. S. in 4° 90, 91, 92. In 90 ⟨ohne Finale⟩ zusammengebunden mit den Fugen-Studien und der A dur-Sonate zu 4 Händen, in 91 in einer fehlerhaften und korrigierten Niederschrift, in 92 in Reinschrift, immerhin aber auch hier noch mit zahlreichen Verbesserungen. Die Sonate ist im Juni 1855 komponiert.

Sonate zu vier Händen. Die Handschrift befindet sich in der Rothschildschen Bibliothek unter H. S. in 4° 90. Die frische Sonate ist im August 1857 zu Frankfurt a. M. komponiert. In ihren 3 Sätzen ⟨Allegro moderato, A dur; Andante sostenuto, D dur; Rondo: Allegro moderato, A dur⟩ ist sie von Mozart sehr abhängig.

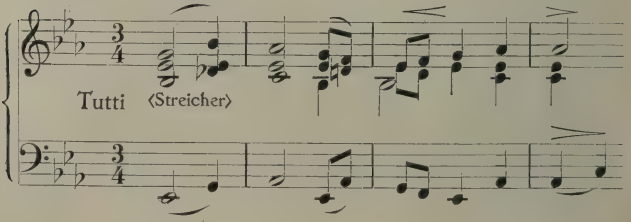
Klavier-Konzert in C moll. Handschrift in der Rothschildschen Bibliothek und zwar die Klavierstimme in H. S. in 4° 84 Bd. 24, die Partitur ebenda Bd. 1, die Orchesterstimmen in den übrigen Bänden. Der erste Satz ist in der Klavierstimme auf den 10. Mai 1859 datiert. Die Partitur enthält die Bemerkung: Komponirt im Mai 1859, instrumentiert im August und September 1860. Besetzung des Orchesters: 2 Clarini, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen,

2 Clarinetten, 2 Fagotte, Streichquintett, Timpani. Hier der Anfang der 3 Sätze:

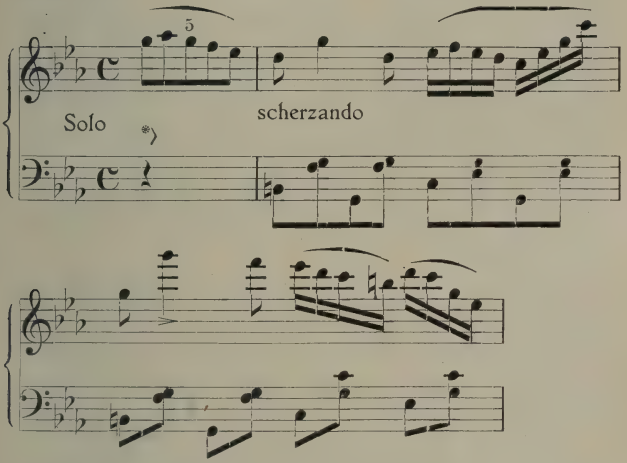
1. Satz. Allegro con brio. ⟨In der Partitur und den Stimmen: Allegro moderato!⟩



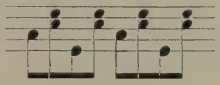
2. Satz. Adagio.



3. Satz. Rondo. ⟨In der Partitur nicht bezeichnet. Späterer Nachtrag einer 11taktigen Einleitung. Hierauf:⟩



Über das Klavierkonzert schrieb unter anderen die »Zeit« ⟨23. II. 1862⟩: ». . . Die Komposition ist sehr interessant, und wenn auch die Selbständigkeit der Erfindung und der Faktur noch nicht bedeutend ist und sehr oft an Mozart und Beethoven erinnert, so bekundet doch dieselbe ein großes Talent . . .« Und im Feuilleton der Neuen Frankfurter Zeitung vom 2. III. 1862 stand zu lesen: »Eine sehr verdienstliche Komposition, gut konzipiert, sehr klar und verständlich, in Zuschnitt und Form

*) In der Partitur voller Takt 

vortrefflich und höchst effektvoll instrumentiert. Der Anfang zeigt Noblesse und Kraft, das Andante ist reizend und reich an poetischen Sätzen, aber das Klavier spielt dabei eine zu untergeordnete Rolle und beschränkt sich ausschließlich darauf, die vom Orchester gespielten Melodien zu illustrieren, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen. Was das Finale anbelangt, so kann man es allerdings vor dem nicht hinwegzudisputierenden Vorwurf, daß es Längen und Alltäglichkeiten enthalte, nicht schützen . . . .«

Während die im Vorhergehenden genannten Werke der Rothschildchen Bibliothek in Frankfurt a. M. einverleibt sind, befinden sich die nachstehend erwähnten Kompositionen in der Hut von Rechtsanwalt Wilh. Hill in Butzbach. Die wichtigsten sind:

1855: Sonate in Es dur ⟨nicht op. 1⟩, Zwei Etüden in a moll und F dur.

1855: Scherzo in a moll, Canzonetta und Impromptu.

1857: Sonate in A dur, Sonate in G dur, Capriccio in a moll, Nocturno in As dur, Adolf Stamm zugeeignet, Sonate in d moll.

1858: Rondo in C dur, Charakterstücke für Klavier.

1859: Rondo, Olga v. Bethmann gewidmet. Tremolo, Etüde für das Handgelenk.

1863: Finale in Es dur. 1865: Erinnerung an die Schweiz: Variationen über einen Kuhreigen, Dr. Poppe gewidmet.

1868: Ballade.

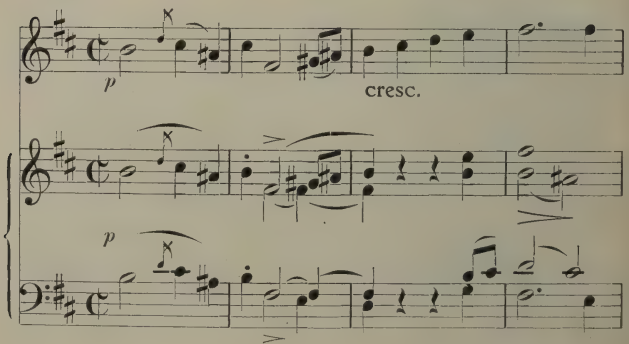
Aus späteren Jahren stammen die »Deutschen Walzer«. Sie sind von Max Kämpfert in Frankfurt a. M. orchestriert und wiederholt öffentlich gespielt worden. Leider fehlt die Klavierausgabe ⟨zu vier Händen⟩ unter den Druckwerken. Bei der Herausgabe einzelner Nummern aus dem Nachlasse kämen sie in vorderster Linie in Betracht.

Kammermusik.

A. Im Druck erschienene Werke.

1. Sonaten und Sonatinen. Zwei Sonatinen für Pianoforte und Violine, Op. 28, Nr. 1 ⟨J. Rauch gewidmet⟩, Nr. 2 ⟨H. Rode gewidmet⟩, die im Verlag von H. Pohle, Hamburg [jetzt Schweers und Haake-Bremen] erschienen, sind m. E. bedeutende pädagogische Werke, die einen Ehrenplatz in der Violinliteratur verdienten.

Die 1. Sonatine ist leicht, beansprucht für die Violine nur die 1. bis 3. Lage und bereitet infolge ihrer wunderhübschen melodischen Form, als auch wegen der formalen Ausgestaltung, die sich streng an klassische Formen hält, viel Genuß. Der 1. Satz ⟨Allegro⟩:



nähert sich in seiner Gestalt fast der Sonate. Die beiden andern, ein allerliebstes Menuetto und eine Tarantella als Schlußsatz sind von kleinerer Form, in ihrer Art Kabinettstücke. Namentlich ist in der Tarantella der hübsche Wechsel zwischen Violine und Klavier von eigentümlichem Reiz. — Die 2. Sonatine darf ruhig als Sonate angesprochen werden. Sie ist etwas schwerer, erfordert Übung in der 4. und 5. Lage und setzt auch einige Oktaventechnik voraus. Das Ganze ist eine reife Arbeit, die namentlich in dem melodiösen Schlußsatz dem Spieler dankbare Aufgaben stellt. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Lehrer des Violinspiels diesen Sonaten als Unterrichtsmaterial nicht minder, wie als Vortragsstücken den gebührenden Platz einräumen wollten. Auch da, wo edle Hausmusik getrieben wird, werden sie jederzeit viel Freude bereiten. — Ähnliches ist zu sagen über die als op. 22 erschienenen Zwei Romanzen für Pianoforte und Violoncell. —

Als Meisterwerk ist die als op. 20 erschienene e moll-Sonate für Pianoforte und Violine anzusehen. Sie ist H. Henkel gewidmet, im Jahre 1877 entstanden und am 20. III. 1878 erschienen*). 1. Satz: Allegro non troppo, emoll, $\frac{3}{4}$. 2. Satz: Andante sostenuto, Cdur, $\frac{4}{8}$. 3. Satz: Scherzo,

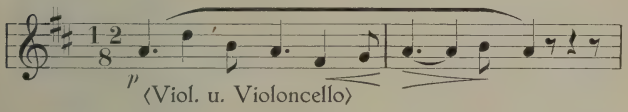
*) Sämtliche hier genannte Kammermusikwerke mit Ausnahme von op. 28 gehören in den Verlag von Th. Henkel-Frankfurt a. M.

Allegro vivace, Gdur, $\frac{3}{4}$. 4. Satz: Allegro moderato, emoll, $\frac{4}{4}$ Ein schwungvolles, klangschönes Werk in großem Stil, voll tiefer, echt musikalischer Empfindung. Gerade das Ungekünstelte, Einfache wirkt in ihm vornehm. Die Durcharbeitung ist licht und klar, streng an die Themata angeschlossen. Geistvoll, mit überraschenden Wendungen in rhythmischer und harmonischer Beziehung baut sich die Sonate auf. Dabei ist sie nicht schwer, wenn auch der Klavierpart gewandt gespielt werden muß. Sie ist ein richtiges Meisterstück, das allein Hill seine Stellung unter den Komponisten zuweisen würde. Eine Anzeige in der »Didaskalia« vom 16. IV. 1878 sagt hierüber: »Der Komponist vermehrt mit der emoll-Sonate vorteilhaft die Literatur der Kammermusik, zu der er früher schon manche schöne Blüte beigetragen ⟨vgl. darüber das folgende⟩. Der 1. Satz hat eine ruhige, sinnig-ernste Stimmung, die Stimmführung ist ein Gewebe fein gereihter Töne. Der 2. Satz ist ein beschauliches Stilleben, dem sich im 3. Satz Humor und froher Ausdruck anschließen, während der 4. Satz Feuer und Leidenschaft bringt, was als Schluß des Werkes wohltut.« Diese Charakterisierung trifft meines Erachtens das Richtige. Von der Mitteilung von Notenbeispielen können wir bei diesem beliebten Werke absehen. —

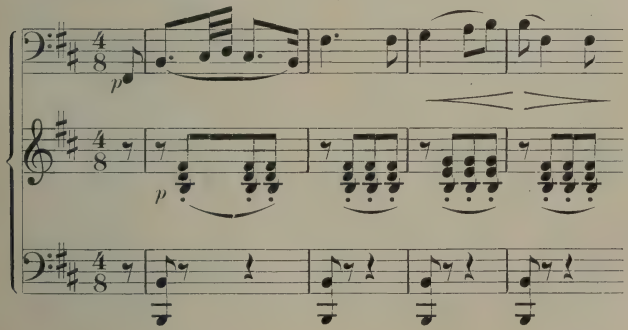
2. Klaviertrios. Von den verschiedenen Trios, die Hill komponierte sind zwei im Druck erschienen. Als 1. Trio gilt das in Ddur, op. 12, auch

ohne daß es die Bezeichnung »Erstes Trio« trägt. J. C. Hauff gewidmet, ist es 1865 komponiert und 1867 im Druck erschienen. Die Originalhandschrift befindet sich zum Teil in der Rothschildschen Bibliothek ⟨Violinstimme in H. S. 4° 86⟩, zum Teil im Besitz von Rechtsanwalt Hill in Butzbach. In dem Bande der Rothschildschen Bibliothek, der die Original-Violinstimme enthält, ist das Trio als »Trio mit Trauermarsch in D dur« bezeichnet, im Druck ist die Bezeichnung: a la Marcia funebre in: Andante umgewandelt.

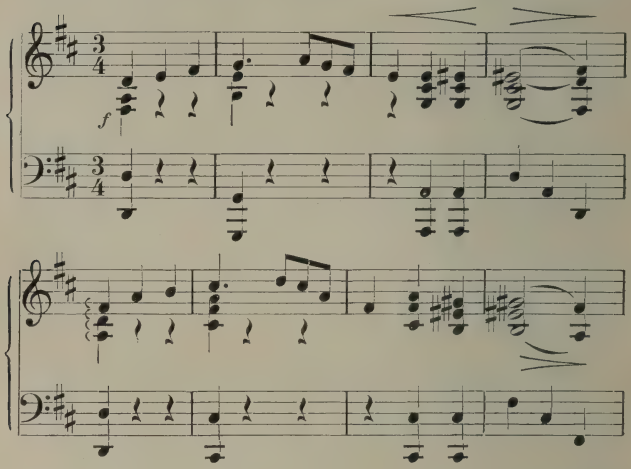
1. Satz: Andante commodo ⟨♪ = 152⟩, dann Allegro ma non troppo ⟨♩ = 126⟩.



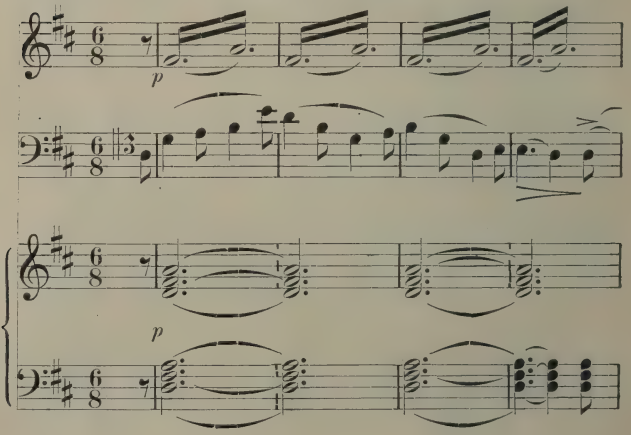
2. Satz: Andante ⟨♪ = 88⟩.

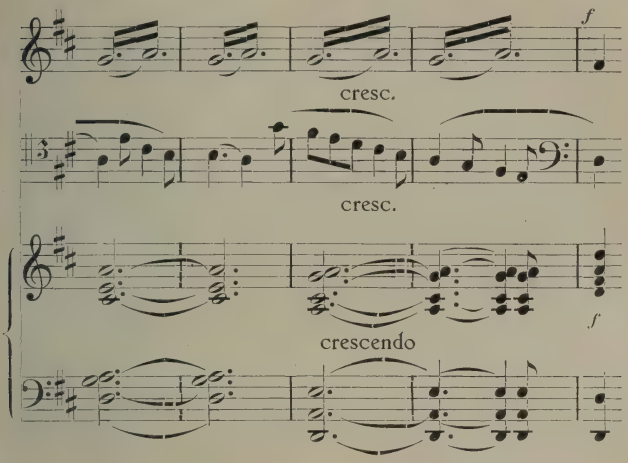


3. Satz: Menuett. Allegretto con moto ⟨♩ = 168⟩.



4. Satz: Allegro assai ⟨♩. = 126⟩.





Das Trio wurde zum 1. Male 1865 im Saale des »Holländischen Hofes« zu Frankfurt mit dem Komponisten am Klavier gespielt. Ebenso mit dem Komponisten am 5. X. 1866 zu Kassel. Nach der Drucklegung ist das Werk sowohl in Konzerten recht häufig geboten worden, als auch bildete es ein Lieblingsstück der häuslichen Kammermusik. Die Frische und der Schwung, die thematische Durchbildung neben souveräner Behandlung der größeren Formen zeigen Hill auf der Höhe der Meisterschaft.

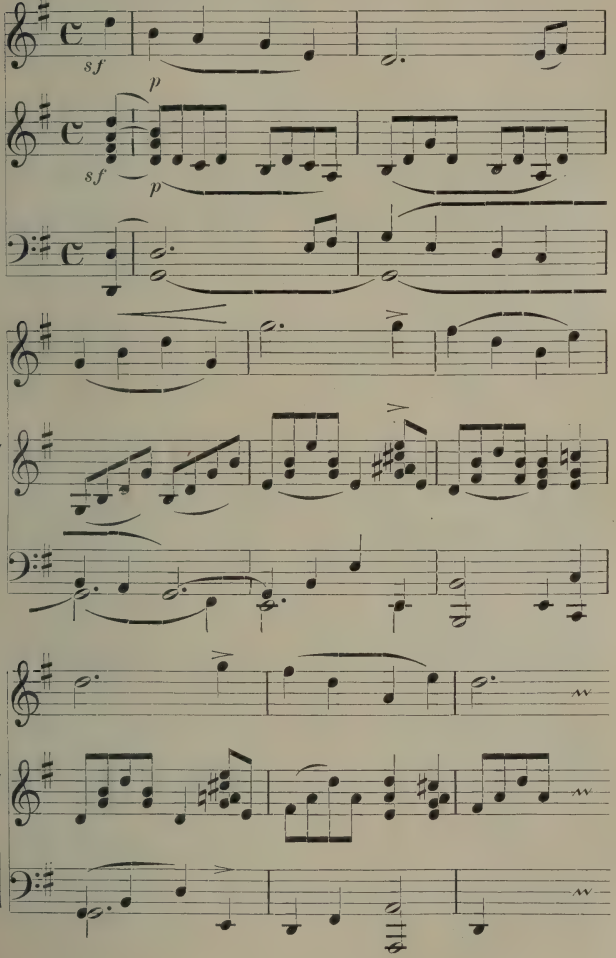
Die »Neue Frankfurter Presse« vom 12. April 1878 schrieb anläßlich einer Aufführung dieses Trios u. a.: »Hills Sonaten, seine Lieder, seine Quartette und Trios sind hochgeschätzt und bestehen an der Seite des Besten in dieser Literatur. Hill fußt in der klassischen Richtung und hier zu-

nächst auf Schubert und Schumann, jedoch wird er nicht zum Nachahmer derselben, sondern geht in dieser Richtung seinen eigenen Weg. Im Gegensatz zu so vielen anderen und berühmten Zeitgenossen, deren Arbeiten aber oft nur allzusehr kombinierte und spekulative Verstandesprodukte sind, schafft Hill lediglich aus dem Gemüt heraus, dem eigentlichen Sitz der Musik, dabei aber beherrscht er die musikalische Form, die er an der Hand der eingehendsten Studien bei ausgezeichneten Lehrern erlernt hat. Hills Kompositionen sind in dem eminentesten Sinne melodiös und entzücken durch ihre Innigkeit und edle Form. So ist auch das genannte Trio in seinen Themen durchaus sangreich, in der Durcharbeitung, die leicht und klar gehalten ist, und in welcher man den Beherrscher der musikalischen Form in kontrapunktistischer Hinsicht erkennt, wachsen diese Themata durch geistvolle Umgestaltungen zu schwung- und kraftvollen Sätzen heran, in denen jeder Ton zum Ganzen gehört, wie in den Werken unserer Klassiker.«

Zweites Trio für Klavier, Violine und Cello in Gdur, op. 43, Henri Fuchs gewidmet. Die Originalhandschrift befindet sich in der Rothschildschen Bibliothek, allerdings unvollständig ‹H. S. in 4° 85, zusammen mit den Handschriften der Trios in Ddur und Bdur, der Fdur-Sonate für Cello und Klavier und des Ddur-Satzes für Streichquartett›. Der 4. Satz trägt im Manuskript das Datum: 21. IX. 1878, das Ganze ist erschienen am 20. X. 1880.

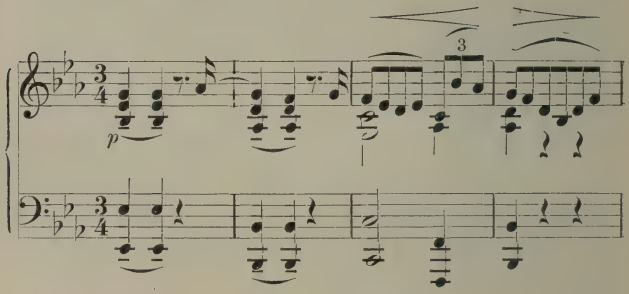
1. Satz: Allegro non tanto ⟨im Original Allegro⟩.

Violoncello tacet

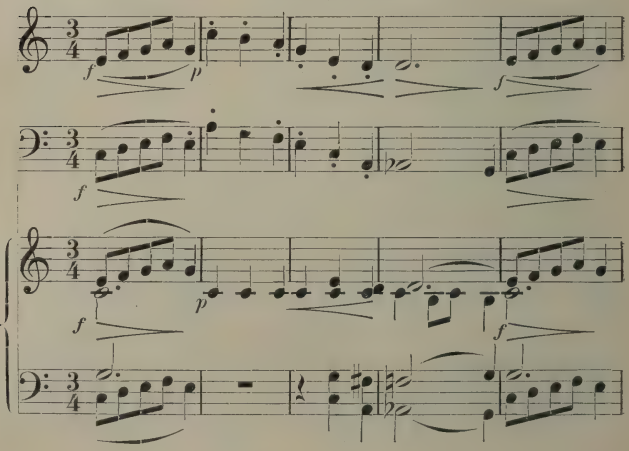


In der Klavierstimme finden sich im Druckexemplar einige Verbesserungen des Klaviersatzes.

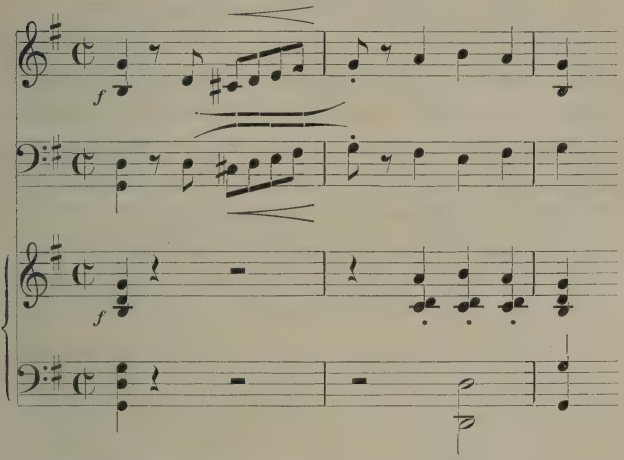
2. Satz: Andante sostenuto.



3. Satz: Scherzo. Allegro agitato.



4. Satz: Allegro vivace e con fuoco.



Im Manuskript wurde das Trio am 17. IV. 1879 im Saalbau zu Frankfurt aufgeführt, nach der Drucklegung im 3. Kammermusikabend der Museumsgesellschaft zusammen mit Mozarts dmoll-Quartett und Schuberts Streichquintett in Cdur, op. 163. Zu derselben Zeit und in den folgenden Jahren wurde es auch auswärts öfter gespielt.

Der Komponist gibt sich in ihm frank und frei, ohne Tüftelei und Künstelei. Auch hier sind es keine neuen Bahnen, die er betritt, aber die ihm bekannten wandelt er sicher und ruhig. Einen Mangel der Komposition fand s. Z. die »Frankfurter Zeitung« nicht mit Unrecht darin, daß das Werk keine eigentliche Steigerung aufweise. Der 1. Satz dominiert, er ist der beste, interessanteste

und ansprechendste. Das »Frankfurter Journal« vom 12. XI. 1881 bemerkte zu diesem Trio:

»Hill gehört zu jenen Künstlern, die nur ihrer Kunst leben, eine bescheidene, genügsame Natur, frei von Reklamesucht. Seine Kompositionsweise, wie sie sich auch in diesem Trio offenbart, ist eine noble. Tüchtiges musikalisches Wissen verbindet sich hier mit gutem Können. Der 1. Satz, frisch gehalten, nimmt sofort das Interesse gefangen. Ohne lange Einleitung geht Hill gleich energisch vor. Der 2. Satz, ein reizendes, melodiöses Andante sostenuto, interessiert durch die schöne Verteilung der Instrumente, wenngleich dem günstigen Eindruck durch die Länge etwas Eintrag geschieht. Munter setzt das Scherzo ein. Der letzte Satz ist im Verhältnis zu den übrigen Teilen der Komposition etwas zu ernst gehalten, seine Themata breit ausgesponnen. Das ganze Werk macht einen sehr günstigen Eindruck und läßt erwarten, daß Hill noch andere schöne Kammermusik schaffen wird.«

Der »General-Anzeiger« schrieb 1880:

»Nachdem die Herren Professor Coßmann, Konzertmeister Heermann und Konzertmeister Wallenstein jüngst in Darmstadt das neue Trio in Gdur von Wilhelm Hill mit durchschlagendem Erfolge gespielt haben, wurde dasselbe am letzten Vereinsabende des hiesigen Tonkünstler-Vereins »Leyerkasten« am Montage auch den hiesigen Musikfreunden und Kennern und zwar mit gleich großem Erfolge vorgeführt, hier am Orte spielte der Kom-

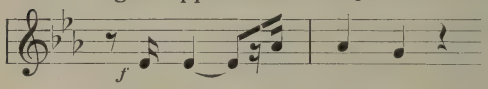
ponist selbst den Klavierpart, Herr Welker Violine und Herr Riedel das Cello. Dieses Trio, sowie ein Klavierquartett, das voriges Jahr am letzten Kammermusikabend der Museumsgesellschaft aufgeführt wurde, und ein Streichquartett sind rasch hinter einander entstandene Kompositionen des Künstlers, welche alle das Gepräge ungemeiner Frische und begeisterter Empfindung tragen. Sie sind in hohem Grade melodiös, vollendet-kontrapunktistisch gearbeitet und haben keinen Zug gequälter Mache, der so vielen Tondichtungen unserer Tage anhaftet. Die einzelnen Instrumente sind auf das glücklichste und dankbarste in ihrer Eigenart bedacht. Der erste Satz oben genannten neuen Trios ist ein überaus bewegtes sangreich vorwärtsdrängendes Allegro, dem als zweiter Satz ein edel gehaltenes Andante von einschmeichelndem Wohlklange folgt, welches sich zu großer Kraft steigert und dann abschwellend wieder verklingt. Die Cello-Partie ist gerade in diesem Satze prächtig. Fein rhythmisch ist der dritte Satz, ein Scherzo, in welchem sich ein anmutiges Ländlerthema originell durchschlängelt. Von großartiger Wirkung ist der Schlußsatz des Trios, ein Allegretto, bei dem der Komponist ein bedeutendes Schaffungstalent und eine anerkennenswerte Höhe kontrapunktistischer Ausarbeitung und musikalischen Könnens entfaltet. Wie schon bemerkt, hatte das Werk einen großen Erfolg, der wesentlich durch das ganz eigenartige Spiel des Komponisten selbst gehoben wurde.

Auch die beiden anderen Herren gingen mit sichtlicher Liebe an ihre Aufgabe.«

3. Quartett in Es dur für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello, Op. 44, Moritz Wallenstein gewidmet. Gedruckt am 20. Juli 1879. Vorher schon am 3. III. 1879 im 10. Kammermusikabend der Museumsgesellschaft zu Frankfurt ⟨durch N. Koning, E. Welker, V. Müller und M. Wallenstein⟩ aus der Taufe gehoben, wurde es ⟨in derselben Besetzung⟩ kurz darauf auch in Darmstadt aufgeführt. Mit diesem Quartett bereiste 1881 das Heine-Quartett Amerika, was dem Komponisten eine besondere Freude bereitete. Ein uns vorliegendes Programm aus Milwaukee vom 20. X. 1881 nennt es zusammen mit Haydns Streichquartett op. 74, 3 und Schumanns Klaviertrio op. 80.

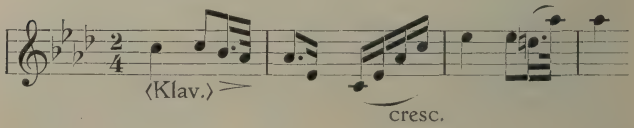
1. Satz.

Allegro appassionato. ♩ = 112.



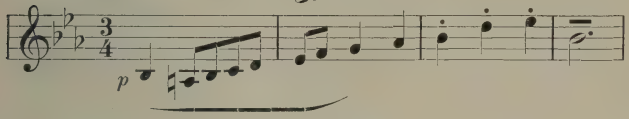
2. Satz.

Poco Adagio. ♪ = 72.



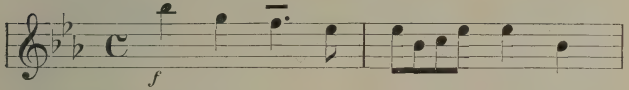
3. Satz.

Allegro animato. 𝅗𝅥. = 84.



4. Satz.

Allegro con brio. 𝅗𝅥 = 88.



Dies schwungvolle Werk mit seiner sprudelnden melodischen Erfindung und reizvollen Arbeit, etwa im Schumannschen Stile gehalten, wird noch heute seinen Eindruck im Konzertsaal nicht verfehlen, wie wir aus eigner Erfahrung wissen. Eine an Meyerbeers »Hugenotten« allzusehr erinnernde Stelle im Adagio ⟨nämlich die Aufeinanderfolge des Edur- und Asdur-Dreiklangs mit der Terz in der Oberstimme⟩ wurde bereits nach der Aufführung des Quartetts im Manuskript angemerkt. Im übrigen aber erkannte man den Gehalt der Themen, die treffliche Satzweise, die tüchtige musikalische Arbeit und besonders die wirksame Verwendung der vier Instrumente einmütig an.

Die »Neue Frankfurter Presse« vom 6. III. 1879 schrieb über das Klavierquartett:

»Der erste Satz beginnt sehr wuchtig, energisch, worauf, stark kontrastierend, ein zartgefälliges

Thema zunächst in Violine und Cello auftritt . . . In dem mit ziemlich gewöhnlichen, getragenen Akkorden anfangenden Poco adagio wunderte man sich baß, so stark an Richard Wagner, nämlich an eine »Lohengrin«-Melodie, erinnert zu werden. Dennoch, oder vielmehr gerade deshalb, gefiel dieser Satz, welcher rhythmisch eine hübsche Abwechslung bietet, manchen Hörern am besten. In Tönen zu scherzen, ist keine starke Seite des Herrn Hill, deshalb hat er wohl auch keinen, sonst in Quartetten üblichen Scherzo-Satz angebracht, sondern statt dessen ein Allegro animato, das frischgefällig ist und eine fast walzerartige Bewegung hat. Das letzte Allegro con brio mit seinem einfachen, zur Verarbeitung sehr geeigneten Thema ist meisterlich durchgeführt und spricht schon durch seine Klarheit an. Im ganzen ist das Werk ein respektables, lebendiges und teilweise recht gefälliges.«

Und noch viel später, kurz vor dem Tode des Komponisten, konnte man, gelegentlich der Besprechung anderer Hillscher Kompositionen, im »General-Anzeiger« lesen: » . . . Darum sollten Hills Kompositionen wieder häufiger auf unseren Konzertprogrammen erscheinen, wobei ich an die glänzende Aufnahme erinnern möchte, die z. B. sein Klavierquartett in Esdur op. 44 seinerzeit gefunden hat. Das Werk steht in seiner unglaublichen Frische und reizvollen Empfindung noch heute hoch da, leider muß man aber nach

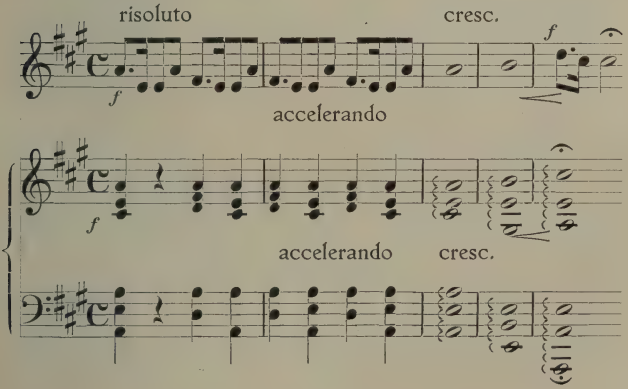
auswärts reisen, um zu dem Genusse dieses Kabinettstückes zu gelangen: In unserer guten Stadt ⟨Frankfurt⟩ ist es seit einer Reihe von Jahren nicht dargeboten worden. Weshalb denn nicht? Jede gute Konzertvereinigung kann und wird damit nur Ehre einlegen.«

B. Nicht im Druck erschienene Werke.

Sonate für Violine und Klavier in Adur, Originalhandschrift im Besitze von Rechtsanwalt Hill. 1. Satz datiert vom 16. II. 1857, 2. Satz vom 23. II. 1857.

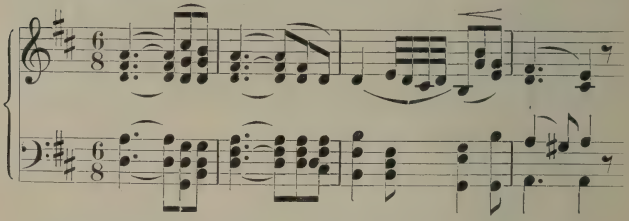
1. Satz.

Allegro con brio.



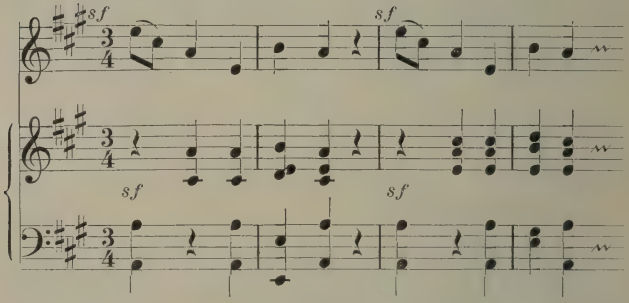
2. Satz.

Adagio cantabile.



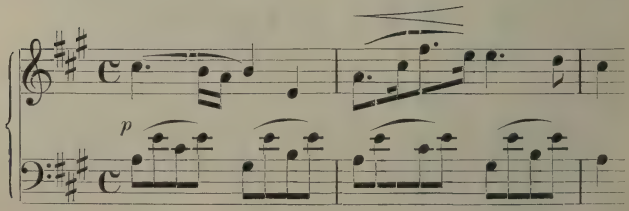
3. Satz.

Allegro assai.



4. Satz. Rondo.

Allegro moderato.

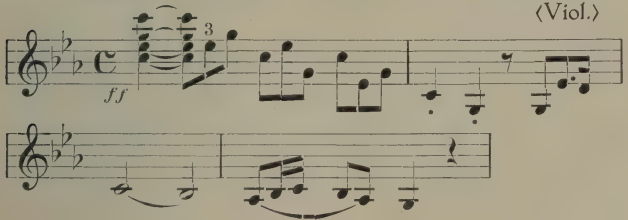


Sonate für Klavier und Violine in cmoll, komponiert 1859. Das Werk liegt in zwei Abschriften vor, die untereinander in Einzelheiten abweichen, ist auch in einer dritten Handschrift vorhanden, die nur den 1. Satz enthält und dort als Allegro für Pianoforte und Violine bezeichnet ist. Die Sonate erlebte verschiedene Aufführungen, unter anderen in Frankfurt 1860 und 1861, in Mainz 1861. In der Mainzer Kritik ⟨Mainzer Zeitung vom 7. III. 1861⟩ heißt es u. a.: » . . . ⟨Sonate für Violine und Klavier⟩, deren die strenge Form in der Verarbeitung niemals verlassenden schönen und originellen Motive einen mit glücklichem Erfolge auf klassischem Gebiete strebenden jungen Komponisten bekunden, nämlich abweichend von den meisten jungen Musikern, die ihr oft nicht geringes Talent an eine Richtung in der Musik verschwenden, deren Schwerpunkt in dem flachsten Ohrenkitzel zu finden ist, welchen sie mit den prangendsten Titeln, wie »Konzert-Etüden« oder »Phantasien« aufzuhelfen sich bemühen.«

1. Satz.

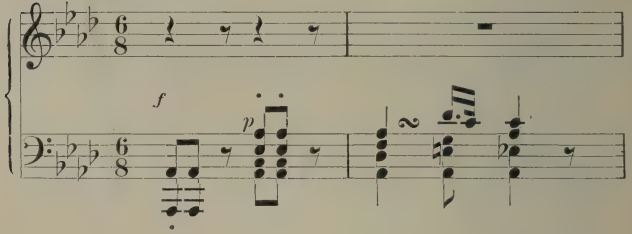
Allegro con brio. Andante

⟨Viol.⟩



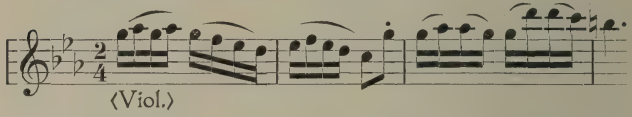
2. Satz.

Larghetto.



3. Satz ⟨Finale⟩.

⟨Vivace⟩. Allegro con moto.

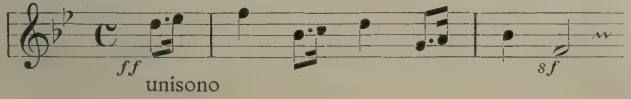


Sonate für Piano und Violoncello in F dur. Original in der Rothschildschen Bibliothek in H. S. 4° 85 ⟨siehe unter Trio in G dur⟩. 1 Satz ⟨$\frac{6}{8}$ F dur⟩, datiert: Frankfurt im Januar 1860. Fast ganz niedergeschrieben, einige Lücken lassen sich leicht ergänzen. 2. Satz ⟨$\frac{4}{4}$ B dur⟩, datiert: Frankfurt im Juli 1861. Ein sehr gefälliger Satz, leider nur unvollständig ausgearbeitet. 3. Satz ⟨$\frac{3}{4}$ F dur⟩, datiert: Frankfurt im Juli 1861. In der Hauptsache niedergeschrieben, doch mit vielen Korrekturen. Der à la Polacca-Rhythmus ist streng durchgeführt, daher die Cellopartie nicht leicht. Offenbar hat der Komponist in scharfer Selbstkritik dieses Werk als weniger gelungen nicht drucken lassen.

Trio in Bdur. Originalhandschrift in der Rothschildschen Bibliothek ‹siehe unter Trio in Gdur. Klavier in H. S. in 4° 85, Violine in 4° 86, Cello in H. S. 4° 89›. Entstanden in Frankfurt im Mai 1858. Das Trio stammt also aus jungen Jahren, zeigt indessen schon die Faktur der späteren Kammermusikwerke.

1. Satz.

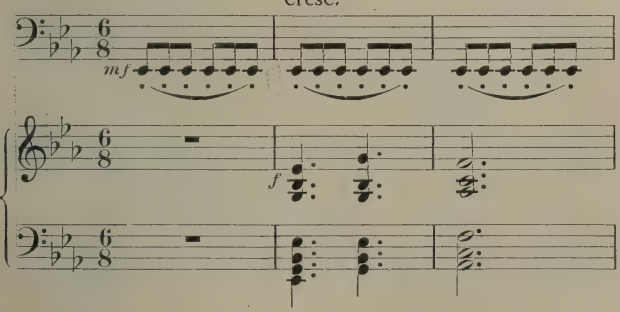
Allegro con brio.

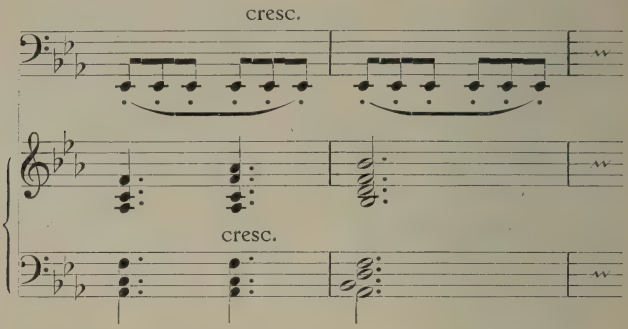


Im Klavier nicht leicht, noch zu sehr im Banne des Virtuosentums stehend. Deshalb manchmal an Fesca u. ä. erinnernd.

2. Satz.

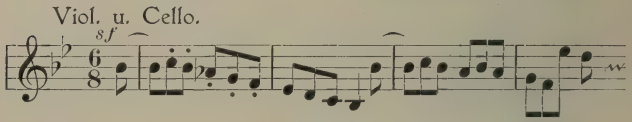
Adagio.





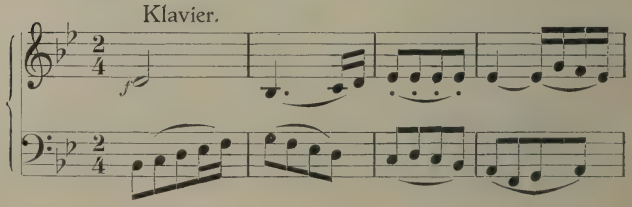
Sehr hübscher, weich modulierender Satz, dessen etwas aufgeregterer Mittelteil mit dem einleitenden Gedanken auch schließt. Die Streichinstrumente als solche sind nicht selbständig genug behandelt, sie treten meist zusammen in Gegensatz zum Klavier.

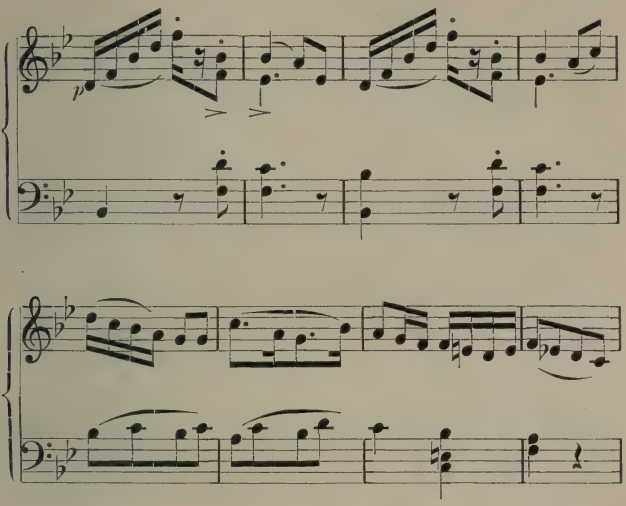
3. Satz. Scherzo.



Auch hier der wirksamste Satz, mit zahlreichen kanonischen Stellen. Das Ganze etwas zu kurz.

4. Satz. Allegro moderato.

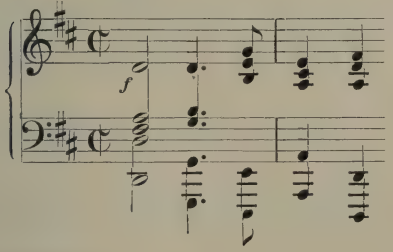




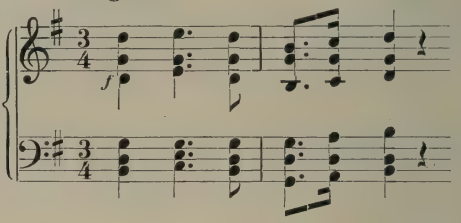
‹Älteres›, Trio in Ddur. Originalhandschrift in der Rothschildschen Bibliothek, unvollständig; bricht im 4. Satz ab; offenbar ist eine Seite verloren.

1. Satz. Allegro.

‹Klavier.›

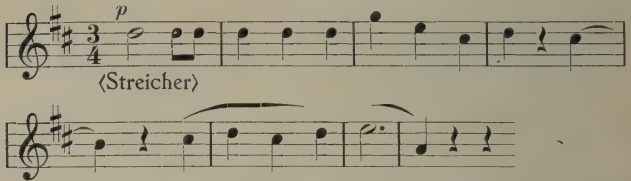


2. Satz. Larghetto.



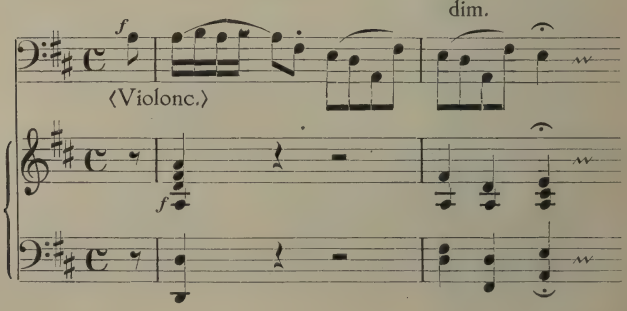
Lieblingsthema Hills! Vgl. dazu op. 12 Klav.-St. S. 30. Akk. 2, letzter Takt.

3. Satz. Scherzo. Allegro vivace.



Liebliches, flottes Sätzchen mit einigen hübschen kontrapunktischen Feinheiten. Das Ganze vielleicht etwas zu knapp.

4. Satz. Allegro assai.



Quartette.

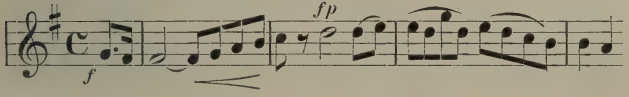
1. Über den Quartettsatz in D ⟨komponiert 1855⟩, mit dem Hill sich um das Stipendium der Mozart-Stiftung bewarb, vgl. S. 22ff.

2. Streichquartett in Gdur.

Originalhandschrift in der Rothschildschen Bibliothek ⟨in M. S. in 4°, 86—89⟩.

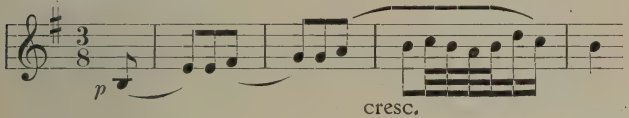
1. Satz.

Allegro ma non tanto.



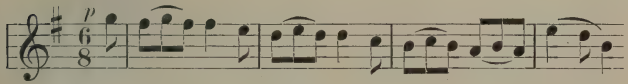
2. Satz.

Andantino.



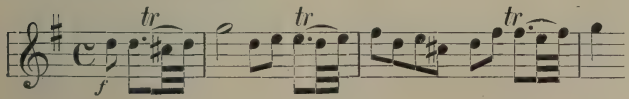
3. Satz.

Allegro.



4. Satz.

Allegro brillante.



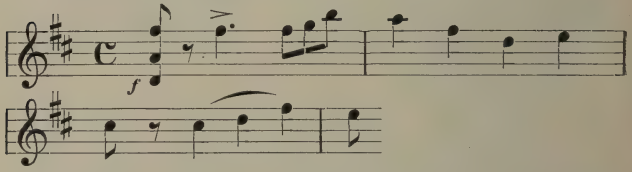
3. Streichquartett in Ddur.

Handschrift ⟨H. S. in 4°, 86—89⟩ in der Rothschildschen Bibliothek, aber nicht von Hills Hand geschrieben. Ein Teil des Originals ⟨3 Sätze⟩ im Besitze von Rechtsanwalt Hill.

Ein gediegenes, reifes Werk, das s. Z. in Frankfurt nach der Handschrift recht oft gespielt wurde, u. a. von namhaften Künstlern im Hause Schaum. Der fugierte Schlußsatz errang trotz seiner gediegenen Faktur nicht den Beifall, den die klangschönen, frisch dahinfließenden ersten Sätze stets fanden und finden müssen. Die Frage ist m. E. noch nicht erledigt. Vielleicht finden sich einmal vier Künstler, die uns das Werk bei einer Kammermusikaufführung bieten?

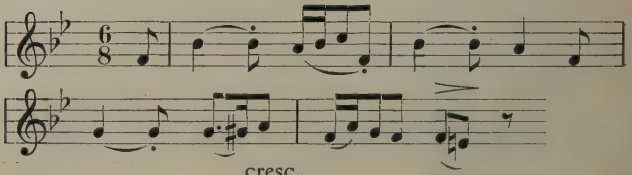
1. Satz.

All° non troppo.

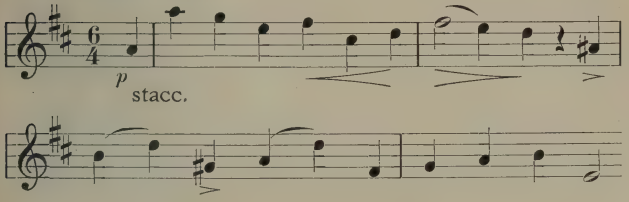


2. Satz.

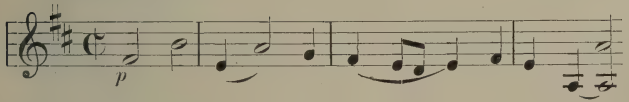
Andante con variazioni.



3. Satz.
Allegro assai.



4. Satz.
All° molto.



Endlich seien hier noch einige ältere Kompositionen erwähnt, die in dem Vorstehenden keine Stelle finden konnten. Zunächst eine Sonate für Violoncello, zwei Violinen und Klavier, 4sätzig ⟨A dur, D dur, G dur, A dur⟩ aus dem Jahr 1853, noch in Fulda komponiert. Sie will nichts mehr sein, als der hübsch gelungene Versuch eines Anfängers. Schon etwas glücklicher geraten und auch selbständiger ist ein Rondo für Pianoforte und Violine, das am 14. Septbr. 1853 in Fulda entstand ⟨f moll, Allegro con brio, $\frac{2}{4}$⟩, während ein Rondo capriccioso in C dur ⟨Allegro con brio, 1856 in Frankfurt entstanden⟩ einen bedeutenden Fortschritt darstellt. Dann gehören hierher: Romanze für Klavier und Violine ⟨G dur, $\frac{6}{8}$,

Andante cantabile), 1859 entstanden, und Introduktion und Variationen für Violoncello und Piano über ein Thema aus der »Zigeunerin« von Balfe, 1858 entstanden. Schließlich 2 Romanzen für Viola und Klavier, deren Entstehungszeit sich nicht genau feststellen ließ.

Im Anschlusse hieran sei der Entwurf zu einer Symphonie in Es dur genannt. Leider blieb es auch hier beim Beginnen. Der erste Satz, der im Klavierauszug wie in Partitur ziemlich vollständig vorliegt, erweckt die schönsten Hoffnungen.

Opern.

Jolanthe. — Alona.

Über die Opern Hills zu sprechen, ist aus verschiedenen Gründen schwierig. Und doch muß es ausführlicher geschehen, weil zweifellos Hill, wie jeder andere Komponist, diese höchste Gattung der Komposition als den Prüfstein wahren Könnens ansah und demgemäß auch sich selbst nach seinen Leistungen auf diesem Gebiet zu beurteilen pflegte. Nun ist aber das Material, in das man Einsicht nehmen müßte, zum Teil verloren gegangen, zum Teil nur mangelhaft erhalten. Um es gleich zu sagen: die Partitur zur »Alona« war trotz eifrigen Suchens nicht mehr aufzutreiben, und weder die Intendanz des Opernhauses zu Frankfurt, noch Frau Mary Hill, die Witwe des Komponisten, oder andere Verwandte konnten sie ausfindig machen. In Frankfurt finden sich in der Bibliothek des Opernhauses ⟨nach einer Mitteilung der Intendanz⟩ nur die Orchesterstimmen. Ich selbst konnte glücklicherweise einen von Hills Hand geschriebenen Klavierauszug benutzen und mich überzeugen von der Schönheit der darin enthaltenen Musik, von der einzelne Nummern ein ganz anderes Schicksal verdienten als das der Vergessenheit. Aber auch hier will's der unglückliche Zufall, der über einem Teil des

schriftlichen Nachlasses des Komponisten ruht, daß dieser Auszug nur die Orchesterpartie, nicht einmal die Singstimme, geschweige den Text enthält. So ist eine Orientierung und eine genaue Mitteilung von Beispielen fast unmöglich. Das einzige Druckwerk, welches von all den Dingen, die nun einmal zur Kenntnis einer Oper nötig sind, vorliegt, ist — das Textbuch zur »Alona«. Über den Text zur anderen Oper »Jolanthe« läßt sich nach einem Briefe Hills aus dem Jahre 1862 nur sagen, daß er von Schäfer, einem Freunde aus Frankfurt, stammt. Ob er je gedruckt wurde, ist nicht festzustellen. Zu finden war er jedenfalls nicht. Trotzdem mögen die beiden Opern, deren Namen bereits genannt sind, hier eine eingehendere Würdigung erfahren, wobei wir uns, bei der größeren Oper wenigstens, glücklicherweise auf recht ausführliche Besprechungen stützen können.

Von der ‹zeitlich› ersten Oper »Jolanthe«, deren Stoff auch andere Komponisten, nicht zuletzt Tschaykowsky, zu einer Opernkomposition angeregt hat*), liegt als Manuskript in Partitur und Klavierauszug das Finale, in Orchesterstimmen die Ouvertüre vor. Das Finale stammt, wie aus einer Beischrift zu ersehen ist, aus dem Jahre 1863 und beginnt mit einem Chor der unter Führung Tristans gegen König Réné anrückenden Scharen. Nach kurzer Wider-

*) Jolanthe, lyrische Oper in einem Aufzug. Text nach Henrik Hertz' »König Renés Tochter«. Über andere Jolanthe-Texte vgl. Riemanns Opernhandbuch.

rede zwischen dem König und Tristan ‹sonst auch Graf Vaudemont genannt› erklärt Tristan den Grund seines Kommens in einem romanzenartig gestalteten Sätzchen von großem Liebreiz. Er will das zarte und engelreine Wesen, das hier wohne, und das in seine Seele eingeschlossen sei, dessen Stand und Namen er jedoch nicht kenne, ausfindig machen. Zu seinem Erstaunen erklärt der König: »Es ist mein Kind, er liebt mein Kind!« Der Chor der Mannen unterbricht das Gespräch der beiden, bis der König Ruhe gebietet mit dem Hinweis darauf, daß es sich jetzt entscheiden müsse, ob seine blinde Tochter nunmehr des Lichtes Fülle sehen dürfe, oder öde Nacht ihr bis ans Ende beschieden sei. In einem aufgeregten Instrumentalzwischenspiel geschieht das Wunder. Martha, die Amme, stürzt hervor mit dem Rufe: »Es ist geschehen, die Augen sehen!« Der König und Tristan vereinigen sich mit ihr und dem Chor zu einem großen Ensemble, das in einem Fortissimo ausklingt. Nach dessen Schluß tritt Jolanthe auf, von Ebnia Jahia ‹dem maurischen Arzt› geführt. Vater und Tochter begrüßen sich stürmisch, die Tochter jubelt über die Lust, den Vater zu sehen, im Orchester klingt die helle Freude über das Wunder zurück. Bald aber mischt der Vater ernstere Töne ein, denn nun muß ja die Jungfrau einem anderen folgen, dem Ritter, der schon naht. Tristan erscheint wiederum. In stürmischen Rufen begrüßt er Jolanthe, das herrlichste Wesen, das nun auf ewig sein sei.

»Nacht ist gewesen, du tratest herein,
Mich zu erlösen aus dunkler Pein.«

So singt Jolanthe ihm entgegen und beide vereinigen sich auf kurze Zeit im Duett »Herrlichstes Wesen, auf ewig nun mein«. Nach kurzem Orchesterzwischenspiel ein größerer Chor zum Preise Gottes, der die Nacht gelichtet, und dem man für seine Weisheit und Macht ewiglich Dank und Lob spende. Mit diesem Preisgesang, bei dem die Solisten mit dem Chor singen, klingt das Finale im Fortissimo aus.

Zweifellos hat der Komponist die letzte Hand an das Werk, wie es uns vorliegt, noch nicht gelegt; es läßt sich aber doch erkennen, daß er mit verhältnismäßig einfachen Mitteln recht große Wirkungen hervorrief. Die Instrumentation, etwa im Stile Weber-Marschners, ist nicht gerade charakteristisch, entbehrt aber auch nicht einzelner feiner Wirkungen. Die geschlossene Form des Ganzen ist meisterhaft.

Aus dem oben erwähnten Briefe ⟨1862⟩, in dem Hill übrigens von dem Plane zu einer weiteren ⟨dritten⟩ Oper spricht ⟨Text von Gollmick⟩, ergibt sich, daß die ⟨nur einaktige⟩ Oper »Jolanthe« fast vollständig vorlag. Es heißt da: »Soeben bin ich mit der Komposition einer anderen Oper bis auf 2 Nummern im Entwurf fertig. Die Ausführung nimmt natürlich noch viel Zeit weg. Das Textbuch ist von meinem Freunde Schäfer und sehr zu meiner Zufriedenheit ausgefallen. Die Oper

heißt »Jolanthe«, und folgende Nummern habe ich fertig: 1) Duett mit Frauenchor. 2) Romanze. 3) Duett. 4) Arie. 5) Lied. 6) Rezitativ. 7) Rezitativ und Arie. 8) Terzett. 9) Szene und Arie. 10) Quartett . . . Vielleicht, daß ich die Oper in diesem Jahre noch fertig bekomme. Die Musik ist nicht übel, wenn auch viele Geburtswehen ausgestanden. Es ist heillos viel Arbeit.«

In dem mir zur Verfügung stehenden musikalischen Nachlaß des Komponisten findet sich keine dieser Nummern. —

Die zweite große Oper »Alona« (Romantische Oper in 3 Akten, Text von Otto Prechtler*) liegt, wie gesagt, einigermaßen vollständig, aber doch nur handschriftlich vor. Sie wurde bei dem im Jahre 1879 erlassenen Preisausschreiben gelegentlich der Einweihung des Frankfurter Opernhauses unter mehr als 50 eingelaufenen Opern als zweitbeste gekrönt und, wenn auch nicht sofort, so doch nach drei Jahren im Frankfurter Opernhaus aufgeführt. Über den Nutzen von Preiskonkurrenzen hat man vielfach gestritten und gemeint, ein wirklich gutes Werk müsse sich selbst die Bahn zur Öffentlichkeit brechen, und Talente könnten auch durch Preiskonkurrenzen nicht ins Leben gerufen werden.

*) Geb. 21. Januar 1813 zu Grieskirchen, lebte in Wien als Archivdirektor, gest. 6. August 1881 zu Innsbruck. Er ist u. a. auch der Textdichter der Oper »Diana von Solange«, Musik von E. H. z. S.

Das war auch seinerzeit in der »Frankfurter Zeitung« vom 29. Nov. 1882 richtig dargelegt worden. Zweifellos kann eine Konkurrenz neue Talente nicht schaffen. Aber »sie kann die vorhandenen aus dem Dunkel der Unbekanntheit an das Licht der Öffentlichkeit ziehen, sie kann den Weg, den allerdings jedes großes Talent sich schließlich selbst bahnt, ebnen und kürzen. Und das ist doch ein Gewinn, der nicht nur für das Publikum, sondern auch für den schaffenden Künstler von höchster Wichtigkeit ist.« Dies gilt auch für Hills »Alona«. Ohne jene Preiskonkurrenz wäre sie wohl nie oder kaum ans Tageslicht gekommen und im besten Fall aus einem Theaterarchiv ins andere gewandert, um schließlich der Vergessenheit anheim zu fallen. Hill war, wie wir oben gesehen haben, in Frankfurt ein sehr beliebter Mann, und man freute sich, daß ihm, der auf anderen Gebieten der Komposition schon so Tüchtiges geleistet hatte, nun auch auf dramatischem Gebiet ein Versuch, »der mit soviel Liebe und Sorgsamkeit, mit so tüchtigem Können unternommen worden ist, daß er nirgend mehr das Unfertige und Unvollkommene eines Versuches an sich trägt,« gelungen sei. Von den mannigfachen Berichten, die nach der 1. Aufführung am 28. Nov. 1882 in der Frankfurter und der auswärtigen Presse erschienen sind, lassen wir zunächst ⟨mit einigen Kürzungen⟩ den folgen, den Emil Peschkau im »Frankfurter Journal« vom 29. Nov. 1882 veröffentlichte, weil damit der Leser am einfachsten mit

Text, Inhalt und Musik der Oper von einem Ohrenzeugen bekannt gemacht wird.

»Es hat lange gedauert, bis das Werk, das mit Reinthalers »Käthchen von Heilbronn«*) bei der Frankfurter Opernkonkurrenz in die engere Wahl kam und von der Jury zur Aufführung empfohlen wurde, auch das Licht der Lampen erblickte. Allerdings waren an dieser Verzögerung noch allerlei andere Umstände schuld — aber das geringe Vertrauen, das man in unsere Opernnovitäten überall setzt, ist gewiß eine Hauptursache gewesen. Rechnet man Bizets »Carmen«**) ab, so hat ja — die Altmeister Wagner und Verdi sind natürlich hier nicht mit einzurechnen — keine der neueren Opern bei uns einen erheblicheren Erfolg gehabt, einen Erfolg, der die Mühe des Einstudierens lohnte. Die Opern Wagners und Meyerbeers sind die Kassenmagnete unserer Theater, und daneben wird das Repertoire gestützt durch unsere Klassiker und Romantiker, durch die älteren Franzosen und Italiener. Wir erfreuen uns an ihnen, weil sie originale Geister sind, während all' den Hervorbringungen der jüngeren Opernkomponisten jenes Etwas fehlt, das allein anhaltenderen Erfolg verbürgt, das mit unwiderstehlicher Macht auch die Widerstrebenden bändigt und auf die Dauer Herz und Sinn gefangen nimmt und jenes Etwas ist — Ursprünglichkeit. Selbst

*) Karl Reinthaler (1822—1896). Das »Käthchen von Heilbronn«, romantische Oper in 4 Akten, Text nach Kleists gleichnamigem Schauspiel von H. Bulthaupt, wurde 1881 im Opernhaus zu Frankfurt a. M. aufgeführt.

**) 1875 zum erstenmale aufgeführt.

die Besten, selbst Hofmann in seinem »Ännchen«*), Goldmark in seiner »Königin von Saba«**) usw. schlagen keine Töne an, welche diese bezwingende Macht haben. Ob Wilhelm Hill, der mit seiner »Alona« so viel Begabung und Können gezeigt hat, daß er sich mit der Zeit gewiß in die Reihe dieser Besten stellen wird, auch noch einmal eine ursprüngliche Oper schaffen kann, das weiß ich nicht zu sagen. In der »Alona« ringt er noch zu sehr mit den Einflüssen der verschiedenen Richtungen der dramatischen Musik, namentlich mit der der Romantiker — Weber-Lortzing — er ringt noch zu sehr mit der Form, mit dem Technischen seiner Kunst, als daß man ihm — pessimistisch — diese Zukunft absprechen oder ihm — optimistisch, wenn man nach einem oder dem andern genialen Zug urteilt — dieselbe versprechen könnte. »Alona« ist ja ein Erstlingswerk — und wie sehen die Erstlingswerke unserer Meister oft aus! Wohl hat Hill schon viel anmutende Lieder und manche tüchtige Arbeit auf dem Gebiete der Kammermusik geschrieben, auch eine einaktige Oper, die indeß nicht aufgeführt wurde, hat er schon vor der »Alona« vollendet***), aber es bedarf enormer Anstrengungen, unermüdlichen Fleißes und unbeugsamer Energie, um jene Höhe zu erklimmen, von der aus man erst den Stoff als Meister beherrscht. Die Musik der »Alona« ist

*) »Ännchen von Tharau«, lyrische Oper in 3 Aufzügen, Text von Roderich Fels. Erste Aufführung im Nov. 1878 zu Hamburg.

**) »Die Königin von Saba«, Oper in 4 Akten, Text von S. H. Mosenthal. Erste Aufführung im März 1875 zu Wien.

***) Vgl. S. 120ff.

dramatisch und hat doch eine Fülle lyrischer Schönheiten, sie hält sich im Großen und Ganzen auf dem Wege, den die wirkliche Zukunftsmusik einschlagen muß, der Melodie ihr Recht lassend und sie nur dramatisch verwertend, sie ist endlich überall von jenem feinen Waldesduft der Romantik durchdrungen, wie er dem Sujet entspricht. Ihr Urheber zeigt sich als poetischer Geist, dem es übrigens nicht einfällt, aus dem poetischen Elemente der Musik den falschen Schluß zu ziehen, daß sich die Musik selbst zur Poesie erweitern ließe.

Und dazu hätte er durch das Textbuch eigentlich leicht verleitet werden können, denn diese »Alona« ist ein seelisches Problem, dessen Lösung nicht innerhalb der Musik erfolgen kann. Wohl haben wir in der neueren Zeit die Grenzen der Künste vielfach erweitert und Lessings Laokoon wird wohl auch einiger Erweiterungen bedürfen — aber wir haben sie auch nach allen Seiten, wie rechte Barbaren, überschritten. Man hat die Musik zur Malerei und Poesie machen wollen, und derjenige, der nicht tiefer in das Wesen der Kunst gedrungen ist, kann sich da allerdings leicht täuschen lassen. Die Musik kann freilich einfache seelische Zustände ergreifender ausdrücken, als das Wort, aber wohlgemerkt nur einfache. Und sehe man einmal die Textbücher der Wagnerschen Opern an. Trotzdem gerade Wagner die musikalischen Ausdrucksmittel für seelische Zustände bis zum Raffinierten gesteigert hat — in seinen Textdichtungen gibt er nirgends schwierige psychologische Rätsel zu lösen, mit einem geradezu wunderbaren Bühneninstinkt stellt er nur Gestalten und Probleme auf, die die

musikalisch-dramatische Kunst wirklich lösen kann, so daß er, sieht man von allerlei Verschrobenheiten der letzten Werke ab, Opernlibrettos von einer Vollkommenheit geschaffen hat, wie niemand vor ihm und wie sie wahrscheinlich nach ihm so bald keiner schaffen wird. Alona nun, die Heldin der Dichtung von Otto Prechtler, ist ein viel zu komplizierter psychologischer Mechanismus, als daß ihm der Komponist zu wirklichem Leben verhelfen könnte. Sie ist die Tochter des Königs Gudrun von Jütland und mit dem Prinzen Oskar von Gothland verlobt. Aber sie will diesen Oskar nicht, sie will überhaupt nichts wissen von Liebe:

»Verzehrt sich in Schmerz
Manch liebendes Herz:
Ich atme frei, ich verlache den Harm,
Ich beherrsche die Welt mit meinem Arm.
Der Liebe Schmerzen, der Liebe Lust —
Ihr habt nicht Raum in glücklicher Brust!«

Kaum hatte sie sich in dieser Arie ergangen, so erscheint der landesflüchtige Arthur, der von der Blutrache verfolgt, ein Asyl sucht. Nun ist es aus mit »der glücklichen Brust«, die Liebe ist da. Der König erscheint und läßt sich bewegen, den Flüchtling als Gast bei sich aufzunehmen. Damit schließt der erste Akt. Im zweiten Akt sucht Alona Hilfe bei Arthur. Er soll sie erretten von dem Manne, der ihr zum Gemahl bestimmt ist. Dabei entflieht ihr das Geständnis, daß sie Arthur liebt, dieser aber, der Pflichten gedenkend, die ihm das Gastrecht auferlegt, weist sie zurück:

»Was mein Herz auch hält verschlossen,
Nur entsagen kann ich Dir.«

Oskar hat in der Ferne die Beiden erblickt und klagt nun Arthur des Bruches des Gastrechtes an. Der König dringt in die Tochter, zu erklären, ob Oskar wahr spricht. Und sie — nun, »ohne aufzublicken« antwortet sie verschämt:

»Ach, mein Vater, noch zweifl' ich erschreckt:
Hat der Verräter die sündige Liebe
Wirklich der Zitternden nur dort entdeckt,
Hat er gestanden die frevelen Triebe,
Die ich in seinem Herzen geweckt?«

Wir haben also zuerst ein scheinbar groß angelegtes Weib vor uns und nun — entpuppt es sich als eine Memme, als ein Pensionsbackfisch, den nichts beseelt als die Furcht vor der Gouvernante. Will man uns über diese Kluft hinüber führen, dann bedarf es dazu eines Herzensanatomen, und wenn schon der Dichter da hinter diesem zurückstehen muß, um wie viel mehr der Musiker. Glücklicher Weise hat sich Hill nicht verführen lassen, seiner Kunst zuzumuten, was sie nicht kann; die Folge aber ist, daß der Eindruck kein ganzer, voller mehr ist. Wir erfreuen uns an dem musikalischen Können des Komponisten, an den dramatischen Einzelheiten, aber das Ganze läßt uns kalt; alles folgende, so gut es nun auch vom Dichter weitergeführt wird, büßt an Wirksamkeit ein, und die Sühne erfreut und erhebt uns nicht so, wie sie es tun würde, wäre die Schuld nicht gar so — kindisch. Was die Oper trotz alledem rettet, das ist der Umstand, daß die Dichtung im letzten Akt sich weniger mit innerlicher als mit äußerlicher Handlung beschäftigt und dadurch dem Tonkünstler Gelegenheit gibt, reichere Mittel anzuwenden,

mannigfaltiger zu sein und so den Zuhörer aufs neue zu fesseln. Der König hat nämlich Arthur nicht zum Tode verurteilt, sondern ihm den Befehl erteilt, »Sigurds gefeites Schwert«, das den Mann, der es führt, unbesiegbar macht, und das in einem Hünengrab verwahrt liegt, zu holen. Keiner, der bisher die Fahrt wagte, kam noch zurück. Nur die opfernde Liebe — so spricht die Sage — löst den Zauber des Schwertes. Arthur unternimmt nun die Fahrt. Am Eingange des Waldes treten ihm zuerst die Nornen entgegen, die ihm zurufen, sein junges Leben zu schonen. Dann, da er sich nicht halten läßt, raten sie ihm:

»Bleibe streng in Deinem Kreise,
Sonst ereilet Dich der Tod.
Was die Geister Dir befehlen,
Mußt Du üben sonder Wählen.
Mußt Dein Herz zu Eisen stählen,
Sonst erliegst Du in der Not.«

Arthur stürzt fort. Er tritt in den Kreis und bleibt unbeweglich in demselben, ob die Amazonen, die inzwischen die Szene gefüllt haben, ihre Pfeile nach seinem Herzen senden oder ihn durch sinnverwirrende Tänze zu verlocken suchen. Er bleibt auch fest, als Alona auf der Höhe erscheint und der Wächter des Hünengrabes ihm befiehlt, den Bogen zu spannen und nach ihr zu zielen. Alona steigt hernieder — sie kommt, um sich zu opfern. Der Zauber ist gelöst, Arthur gerettet, und der König, der, sein verlorenes Kind suchend, den Hain betritt, legt beider Hände zusammen. — Während so in den beiden ersten Akten der Komponist fortwährend den Dichter halten muß, so daß man befürchtet, jetzt und jetzt wird er

ermüden, stützt im letzten Akt der Dichter wieder den Komponisten und die Wirkung des Ganzen wird deshalb nach dem Ende zu glücklich gesteigert.

Der schwächste Akt ist der erste; es scheint mir, daß er zuerst komponiert wurde und daß Hill dabei selbst so viel lernte, daß die beiden andern Akte bedeutend besser ausfallen mußten. Ich habe dabei natürlich nicht die musikalische Entwicklung der Handlung im Auge, die ja mit der Steigerung der dichterischen fortschreiten muß, ich spreche vielmehr nur von dem rein Technischen. Wenn ich von der Romanze der Alona und etwa noch dem folgenden Zwiegesang mit Arthur absehe, so macht der Komponist hier noch den Eindruck des Unsichern, Tastenden, während in den beiden letzten Akten davon nichts mehr bemerkbar wird. Die Orchesterbegleitung — Hill hält sich als echter Romantiker an die Holzbläser und Saiteninstrumente und wendet das Blech nur schüchtern an — ist nicht immer charakteristisch, manchmal trivial, Füllwerk statt lebendiger Sprache. Ganz auszunehmen ist da die erwähnte Romanze »Ich saß in einsamer Halde«, die ebenso schön empfunden wie ausgeführt ist. Auch die Orchesterbegleitung erhebt sich hier zu freiem Schwunge und verleiht in ihrer reichen Entwicklung dem schönen lyrischen Gedanken auch packende dramatische Kraft. Im zweiten Akte sodann ist das Dilettantische ganz abgestreift. Echt dramatische Behandlung der Rezitative, schöne Durchführung der mehr oder weniger geschlossenen Sätze, deren Motive freilich nur selten jene Eingangs erwähnte »zwingende Gewalt« besitzen, und virtuosere, wenn auch noch immer etwas ärmliche Behandlung

des Orchesters. Sehr hübsch ist das hier eingeschaltete Ballett mit Chören, das eine Fülle melodiöser Einfälle enthält und dem die glückliche Charakteristik der einzelnen Sätze einerseits pikanten Reiz und andererseits dramatisches Leben verleiht. Von hervorragenden Nummern in diesem Akte nenne ich dann noch die Arie des Arthur, die Szene zwischen Arthur und Alona, die Erzählung des Königs und das gut, nur im Verhältnis zu der geringen Masse etwas zu breit aufgebaute Finale. Im letzten Akte ist wohl die dramatische Führung und Steigerung das Lobenswerteste, und die einzelnen Einfälle treten dagegen zurück.

Im Ganzen also verdient das Werk alle Anerkennung und der Komponist alle Ermunterung. Was ich gerügt habe, ist kein Mangel des Talents, sondern es gilt zum Teil dem Texte und zum Teil der Unfertigkeit des Komponisten. Trotzdem aber bereitet Einem das Werk Genuß, und es wäre nicht nur eine Pflicht der Bühnen dem Talente gegenüber, es aufzuführen, es wäre auch eine Novität, die Interesse erregt und Vergnügen bereitet. Dabei stellt die Oper weder an die Darstellung, noch an die Ausstattung außerordentliche Ansprüche, und so wird die »Alona« wohl noch ihren Weg weiter machen. Ihre gestrige Aufnahme war eine sehr freundliche. Hill wurde wiederholt gerufen, und auch der Lorbeer fehlte nicht. Und was mehr als das — der Beifall war durchaus verdient. Es konnte ja auch kaum ein Zuviel aufkommen, denn der kritischen Geister waren zu viel im Hause. Wo man hinblickte, Musiker-Physiognomien — aber der Examinierte hat die Prüfung bestanden,

und man darf ihm wohl ein gutes Zeugnis mit auf den Weg geben.

Die Aufführung selbst verdient alles Lob. Auf geschmackvolle Ausstattung hatte man viel Sorgfalt verwendet, und die Hauptrollen waren mit unsern besten Kräften besetzt. Die Alona sang Frau Schröder-Hanfstängl mit allem Aufwand ihrer reichen Mittel, und der Arthur fand in Herrn Candidus einen vortrefflichen Vertreter, der gestern nicht nur sehr schön, sondern auch mit einer gewissen Wärme der Empfindung sang. Herr Niering gab den König mit der üblichen Würde und Herr Feßler sang die etwas stiefväterlich bedachte Partie des Oskar zu voller Befriedigung. Den Wächter des Hünengrabes gab Herr Weber, die drei Nornen sangen die Damen Ruzicka, Erl und Prell. Das Orchester dirigierte Herr Kapellmeister Goltermann, die Inszenierung besorgte Herr Oberregisseur Schwemer. Sehr hübsch arrangiert war das Ballett im 2. Akte. Im Ganzen klappte alles für eine Premiere recht gut.«

Auch einiges aus dem oben bereits erwähnten Artikel der »Frankfurter Zeitung« vom 28. XI. 1882 mag hier seine Stelle finden.

Nach einer Einleitung, deren Inhalt bereits angedeutet ist, heißt es: »Es geht ein vornehmer, aller Effekthascherei völlig abgeneigter Zug durch diese Musik, die nicht nach Effekten, sondern nach großen Wirkungen strebt. Diese Wirkung erreicht Hill durch seine nicht gewöhnliche Gestaltungskraft und Erfindungsgabe, durch eine reiche und geistreiche Instrumentation. Freilich liegt sein bestes

Können nicht im Dramatischen, sondern ihre schönsten Blüten erreicht seine Kunst in der abgeschlossenen Form des Liedes und der Romanze. Da stehen dem Komponisten liebliche und reizvolle Melodien zu Gebote. Da versteht er es, die lyrische Stimmung voll und ergreifend zum Ausdruck zu bringen. Die größeren Ensemblesätze zeichnen sich durch kunstvollen Aufbau aus. Aber sie ermangeln etwas der energischen dramatischen Wucht, die in solchen Augenblicken, wo sich der dramatische Inhalt konzentriert, mächtig in Erscheinung treten muß. Einer glücklichen Behandlung des spezifisch dramatischen Elementes stellt sich aber vielleicht weniger die nach anderer Richtung gravitierende Begabung des Komponisten in den Weg, als die Mängel des Textbuches, das reich ist an unklarer Charakteristik, arm an Handlungen. In den beiden ersten Akten geschieht eigentlich garnichts, oder doch einige ganz unmotivierte Dinge, und erst der 3. Akt gibt günstigere Gelegenheit zur Entfaltung reicherer Mittel.« Nach einer kurzen Skizzierung des Inhalts heißt es weiter: »Man sieht, von einer eigentlichen dramatisch fortschreitenden und sich entwickelnden Handlung ist in den 3 Akten der Oper kaum die Rede. Denn auch der 3. Akt gibt nur ein romantisches Stimmungsbild, das freilich von großem poetischem Reiz ist. In diesem 3. Akt hat denn auch der Komponist sein Bestes geleistet. Schon die beiden Arien Oskars und Alonas sind von großer Schönheit, und die Gesänge der Nornen,

sowie die Chöre der Waldnymphen und Geister, in denen ein schönes Walzermotiv eine bedeutende Rolle spielt, sind getränkt mit lieblichster Melodie. Im 1. Akt, der mit einem frischen und lebhaften Chor beginnt, sind namentlich die Romanze Alonas und ein kurzes anderes, wunderschönes Duett zwischen Arthur und Alona zu erwähnen. Der 2. Akt enthält an musikalisch wertvollen Nummern eigentlich nur das hübsche Lied Arthurs: »Ich sah dich, schöne Nordlandsmaid«, die teilweise sehr graziöse und gefällige Ballettmusik und das wirkungsvoll gearbeitete Finale. Im Ganzen und Großen aber sieht man über so vorübergehende Schwächen gern hinweg, wenn uns des Guten und Schönen so viel geboten wird, wie es in »Alona« der Fall ist.« —

Die dritte große Rezension brachte der »General-Anzeiger« vom 30. XI. 1882. Der Berichterstatter hat die dramatischen Schwächen weniger erkannt und das Ganze sogar gut dramatisiert genannt und die effektvollen Momente in spannenden Situationen hervorgehoben. Gleichwohl war er mit den anderen Rezensenten darin einig, daß der Wert der Musik weitaus den des Textbuches überwiege. »Melodische Schönheiten sind Seltenheiten bei unseren neuesten Komponisten. Um so überraschender sind solche, wenn sie in so herrlicher Schönheit und Fülle auftreten, wie das in »Alona« der Fall ist.« Auch hier wurden unter den verschiedenen Nummern der Oper als besonders gelungen bezeichnet:

die Romanze und das darauf folgende Duett. Desgleichen wurde die Meisterschaft im Aufbau der Schlußsätze, insbesondere des ersten Finales in D dur hervorgehoben. Es folgt dann in dem Berichte eine Aufzählung weiterer Schönheiten, auch einige Ausstellungen und schließlich der interessante Satz: »An dieser Stelle wollen wir zugleich betonen, daß der Komponist sich beeilen möge, den Klavierauszug drucken zu lassen und daraus die hervorragenden Gesangsnummern einzeln erscheinen zu lassen. Bei der gegenwärtigen Armut an neuen Gesängen wäre dies eine große Bereicherung für Sänger und Dilettanten.«

Von sonst mir bekannt gewordenen Zeitungen, die über die Aufführung der Oper berichteten, nenne ich noch die »Frankfurter Börsen- und Handelszeitung« Nr. 282, die den poetischen Hauch, der das Ganze durchweht, feststellte, aber auch die Mängel des Textbuches unterstrich, und die »Kleine Chronik« 1882, Nr. 23, die betonte, daß die Hillsche »Alona« der Reinthalerschen Oper an musikalischem Wert nicht nachstehe, und daß wahrscheinlich der dramatische Zug es gewesen sei, der die Preisrichter zur Krönung der letzteren bewog. Dort heißt es wörtlich weiter: »Der Charakter der Hillschen Musik ist vorwiegend ein lyrischer, wenn es auch dem Werke an schönen und wirkungsvoll aufgebauten Ensemblesätzen nicht fehlt. Fast jede Nummer verrät den feinsinnigen Musiker und den dem reinsten Ziele zustrebenden emsigen und fleißigen

Künstler. In den beiden ersten Akten sind ziemlich strenge die Formen der alten Oper gewahrt. Chöre, Arien und Schlußsätze sondern sich mit einer gewissen Selbständigkeit von einander ab, so wie es in den Werken Webers und Marschners noch der Fall ist. Der 3. Akt dagegen strebt der Form des Wagnerschen Musikdramas entgegen und bildet, von den einleitenden Nummern abgesehen, ein einziges Ensemble, ohne eine andere Sonderung der einzelnen Teile, als die von der dramatischen Fügung des Textes gebotene. In diesem Akte atmet die Musik denn auch wirklich dramatischen Charakter, wie er sich in dem Vorspiel schon ausdrückt. Leider hat der Komponist in den beiden ersten Akten an dem Bearbeiter des Textbuches eine schlechte Stütze gehabt. Das von O. Prechtler verfaßte Buch gehört zu den unglücklichsten Schöpfungen dieser Art, die uns bekannt geworden sind. Verschwommene mystische Romantik ohne fortschreitende Handlung und greifbare Charakteristik. Es wird uns eine unwahrscheinliche Geschichte in möglichst unklarer Form vorgebracht.«

Von auswärtigen Zeitungen berichtete das »Münchener Theaterjournal« am 13. I. 1883; die »Wiener Theaterchronik« vom 20. XII. 1882 druckte den Bericht des General-Anzeigers ⟨s. o.⟩ ab. Im Leipziger »Musikalischen Zentralblatt« vom 11. I. 1883 berichtete Gustav Barth. Ein Satz aus dieser Kritik, der über Hills Kunst sich ausließ, findet

sich in der oben erwähnten Nummer des »Münchener Theaterjournals«, weshalb die Vermutung nahe liegt, daß auch jener Bericht der Münchener Zeitung von Gustav Barth verfaßt ist. Aus dem längeren Bericht im »Leipziger Zentralblatt« sei hier folgendes wiedergegeben: »In »Alona« überwiegt das lyrische Element auf Kosten des dramatischen. Ein den meisten Opern vaterländischer Abkunft gemeinschaftliches Symptom! In diesem Elemente ist Hill jedoch völlig heimisch, demselben entsprießen die schönsten und duftigsten Blüten seiner Phantasie, vor allem in der Schilderung von Alonas Liebesleben, der ersten Romanze und späteren Arien, wie den Duetten mit Oskar und Arthur, zum Teil auch in den Einzelgesängen der beiden Liebhaber, von denen dem ersteren die durchaus unmännliche und zugleich undankbare Aufgabe zugeteilt ist, einen ganzen Abend hindurch über verschmähte Liebe klagen zu müssen. Die Ensembles sind schön und kunstvoll aufgebaut, doch fehlt ihnen, ein Finale ausgenommen, zündende Wirkung. Die sehr gelungene Instrumentation*) schmiegt sich den wechselnden Szenen mit aller Treue an und verrät, wie das ganze Werk, durchaus nicht den Charakter einer Erstlingsarbeit. Wohl aber würde größere Vertrautheit mit dem Bühneneffekte diesen an manchen Stellen mehr zur Geltung gebracht, manche Länge, wie jene der »Festszene« des 2. Akts ver-

*) Vgl. S. 142.

mieden haben. Die Erfindungsgabe offenbart sich ausreichend und ungezwungen. Sie würde wohl durch ein stoffreicheres Buch tiefer angeregt worden sein. Prechtler hat jedoch die Wirkung für die letzten Szenen des 3. Akts aufgespart und allem Vorausgehenden möglichst wenig Leben, d. h. mehr innerliches als äußerliches, verliehen, ja dem Zuhörer mit der schon erwähnten »Festszene« eine wahre Geduldsprobe geschaffen.«

Die erste Aufführung der »Alona« fand, wie gesagt, am 28. XI. 1882 statt, die erste Wiederholung am 30. November. Der Zettel vermerkte, daß die Oper von »der Jury der Frankfurter Opernkonkurrenz zur Aufführung empfohlen« sei. Dirigent war Kapellmeister Goltermann, Regisseur der Oberregisseur Schwemer. Als Darsteller nannte der Zettel folgende Künstler:

Gudrun, König von Jütland . . Herr Niering.
Alona, seine Tochter . . . . . Frau Schröder-Hanfstängl.
Oskar, Prinz von Schottland . . Herr Feßler.
Arthur, der Sohn eines dänischen Iarl, landesflüchtig . . . . Herr Candidus.
Urdur, Verandi, Skulder } die Nornen . . . . . Frl. Ruzicka, Frl. Erl, Frl. Prell.
Der Wächter des Hünengrabes . Herr Weber.

Die größten Verdienste erwarb sich neben dem Orchester die Darstellerin der Titelrolle, Frau Schröder-Hanfstängl, die ihre Partie in geradezu glänzender Weise durchführte.

Auch die kleineren Partien waren sehr gut besetzt. Dagegen wurde die Ausstattung als dürftig und als wenig dem Charakter des Werkes angemessen getadelt. Insbesondere erregte das Kostüm der drei Nornen berechtigte Bedenken. Auch die Schlußdekoration mit ihrem christlichen Himmel wollte nicht in das Milieu passen. In einer Besprechung hieß es ferner: »Unerklärlich mußte es bleiben, trotzdem im letzten Akte der Wunder sich manche ereignen, durch welche Zauberkunst die Gestalten, die auf dem Hoffest figurierten, in den gleichen Kostümen als Gespenstererscheinungen des Hünengrabes ihre Verführungskünste an dem kühnen Arthur übten.« Und so noch einiges andere. Soviel wir wissen, folgte jener ersten Aufführung nur noch eine zweite, die erste Wiederholung am 30. November. Dann wurde die Oper aus Gründen, die hier nicht erörtert zu werden brauchen, vom Spielplan abgesetzt und trotz aller Bemühungen der Frankfurter Freunde nicht wieder zur Aufführung gebracht. Daß das Publikum, welches die Oper bei der 1. Aufführung mit hellem Jubel begrüßte, weitere Aufführungen erwartete, ersieht man aus verschiedenen Notizen in den Zeitungen, in denen der Intendanz nahe gelegt wurde, das schöne Werk des einheimischen Komponisten wiederholt zur Aufführung zu bringen.

Es ist nicht dazu gekommen, und in den heutigen Zeiten wird es ganz unmöglich sein, die Oper nochmals zur Aufführung zu bringen, es müßten denn

besondere persönliche Verhältnisse, die in diesem Falle nicht vorhanden sind, das Unmögliche möglich machen. Was alles zum Mißerfolge mitsprach, läßt sich heute nur noch schwer feststellen. Das Wesentliche wird wohl der Vater getroffen haben, der im März 1883 nach Frankfurt an den Sohn schrieb: »Was die Aufführung Deiner Oper betrifft, so haben wir hier von Tag zu Tag, von Woche zu Woche die Zeitungen Frankfurts durchgesehen, aber immer bis dahin vergeblich. Jedenfalls spielen auch hier Neid und Intriguen ihre Rolle, und die scheinbar besten Freunde sind gewöhnlich die Hinterlistigen und Hintertreibenden. Daß nun R. Wagners Tod in letzter Zeit auch dazu mitwirkt, ist nicht zu verkennen, denn alle Theater sind eben nur mit Aufführung dessen Werke beschäftigt. Mache Dir indes keine zu großen Sorgen und Bedenklichkeiten, das Gute dringt doch endlich durch.«

Aus den oben gebotenen Berichten hat der Leser einen ungefähren Eindruck erhalten von dem, was die Oper enthält, und wie man seinerzeit über sie dachte. Uns selbst kann es kaum zukommen, zumal bei der Schwierigkeit, Musikbeispiele in authentischer Form zu bieten, mit eignem Urteil hervorzutreten. Doch sei soviel gesagt: Unseres Erachtens übersah Hill die große Gefahr, die ihm das Textbuch, das keinesfalls als genügend bezeichnet werden kann, von vornherein bot. Aber dem romantisch veranlagten Komponisten, dem mit diesem Stoff

reichlich Gelegenheit geboten schien, in Lyrik zu schwelgen und sein der Lyrik so besonders zuneigendes Talent zur vollen Entfaltung zu bringen, schien dieser Stoff besonders gelegen. Gerade deshalb hat er die Gefahr nicht erkannt. Rein musikalisch betrachtet finden sich in der Oper eine ganze Anzahl prächtiger Nummern, die es verdienen, noch heute der Vergessenheit entrissen zu werden. Damit wäre aber die Oper selbst nicht gerettet. Insbesondere weist die Instrumentation, so fein sie stellenweise ist, nach dem Urteil einiger Freunde, die Gelegenheit hatten, einzelne Stücke, insbesondere die Ouverture, öfter zu hören, Mängel auf, und zweifellos müßten ganze Strecken der Oper neu instrumentiert werden, sollte nicht der Erfolg von vornherein in Zweifel gestellt werden. Als Instrumentierer war offenbar Hill nicht so mit seiner Zeit vorangeschritten, daß sein Werk sich heute ohne gründliche Umarbeitung halten könnte.

Hill selbst hat an dem Geschicke, das seiner Oper zuteil wurde, schwer getragen. Niemals aber ist eine Klage über seinen Mund gekommen, und er hat sich nur herzlich gefreut über jede Teilnahme, die seiner Sache zugewandt wurde. Er war eben ein durchaus neidloser Mensch, der selbst bei minderwertigen Kompositionen anderer Künstler immer noch eine gute Seite zu finden wußte. Über seine Oper hat er mit anderen, selbst mit seinem Vater, der den Tag der Uraufführung als den glücklichsten seines Lebens bezeichnete, nur ungern ge-

sprochen. Dieser schreibt in einem Briefe an ihn vom 9. VI. 1883 recht bezeichnend: »So ungern ich mit Dir über Deine Opernangelegenheit sprechen mag, indem ich Dich nicht mißgestimmt machen möchte, so sehr liegt mir doch die Sache am Herzen, daß ich zuweilen etwas darüber zu hören wünschte.«

Wie bescheiden der Komponist sein Werk einschätzte, geht aus einigen brieflichen Äußerungen hervor. So heißt es z. B. am 13. III. 1881: »Mit einer sehr erfreulichen Nachricht wurde ich hier gleich überrascht. Meine Oper wurde mit zwei anderen in die engere Konkurrenz bezeichnet. Wie nun auch das Resultat ausfällt, ob sie den Preis bekommt oder nicht, eine Aufführung an hiesiger Bühne ist jedenfalls gesichert, und das ist mir die Hauptsache und mir damit gedient. Auch liegt eine gewisse Befriedigung schon darin, daß die Oper unter 40 ‹es sollen hoch in die 40 eingegangen sein› sich auszeichnet. Jedenfalls kann die letzte Entscheidung nicht lange mehr ausbleiben und muß in aller Kürze erfolgen.« In einem Brief vom 23. III. 1881, aus dem wir die psychische Spannung, in der sich Hill Jahre hindurch befand, deutlich erkennen, schreibt er: »Seit dem Beschluß, daß meine Oper hier aufgeführt wird, habe ich noch keine ruhige Stunde gehabt. Es macht eben doch hier großes Aufsehen, und die Leute bringen's nicht klein, daß ein so viel beschäftigter Lehrer auch Opern komponiert, die man aufführen kann. Die

Sache macht mir nun Spaß, nachdem ich eine recht schlimme Zeit hinter mir habe. Denn in halber Verzweiflung habe ich mir den Buckel voller Stunden aufgeladen, nur um keine Zeit zu finden, an mich und meine Musik denken zu können. Wie die Pflanze Licht und Wärme zu ihrem Gedeihen braucht, so bedarf auch der schaffende Künstler der Anregung, zumal der Musiker, der seine Sache zu hören das Verlangen trägt. Dieses Verlangen hat bei mir einen Höhegrad erreicht, der sicher keiner Steigerung mehr fähig ist. Ich lebe deshalb auch auf, seitdem ich die sichere Aussicht habe, meine »Alona« zu hören. Das Werk ist mit großer Liebe und Lust geschrieben, und es sind über 5 Jahre, daß es komponiert ist, wenn einzelne Ausarbeitungen auch in spätere Jahre fallen. Vor einigen Tagen erhielt ich die Partitur von Hamburg zurück, nachdem sie 2 Jahre aus meinem Haus war. Die Kopisten schreiben schon ganz wacker an den Stimmen und in 6 bis 8 Wochen, denke ich, sind sie fertig damit. Die Chorproben können in etwa 3 Wochen schon beginnen. — — — Die Oper wird sorgfältig vorbereitet und die Ausstattung hübsch werden. Ob sie nun gefallen wird, oder nicht — wir müssen es ruhig abwarten. Jedenfalls ist es keine schlechte Arbeit.«

Wir sind am Schlusse. Ein an inneren Erfolgen reiches Musikerleben ist an unsern Augen vorübergezogen. Viel Schönes von bleibendem Wert ist uns bei dem Überblick über Wilhelm Hills Schaffen entgegengetreten.

Wird es einen oder den anderen der freundlichen Leser veranlassen, in unserer durch übermäßige Ausbildung des Technischen falsch gewöhnten Zeit, zu einem Vertreter älterer Anschauungen zurückzugreifen? Schließt man aus ähnlichen Fällen — und deren gibt es leider mehr denn nötig — so will ein festes Vertrauen nur schwer sich einstellen. Aber der Gedanke, daß es verschiedene und verschiedenartige Kreise sind, die hier in Betracht kommen — Jugend, Hausmusiker und Künstler —, alle begeistert für das Echte und wahrhaft Schöne, belebt die Hoffnung.

Man greife einmal zu. Die richtige Wahl, die ja immerhin stattfinden muß, glauben wir durch unsere sachgemäße Darstellung nicht schwer gemacht zu haben. Und wenn bei der Angabe der lebensfähigen gedruckten Werke der persönliche Geschmack gewiß eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, so beansprucht unser Überblick doch so viel Vertrauen, daß eine Enttäuschung ausgeschlossen erscheint. Wie wir rückhaltlos Minderwertiges, genauer gesagt, nicht mehr Lebensfähiges als solches gekennzeichnet haben, so betonen wir nachdrücklich unsere Hinweise auf das lebensfähige Schöne.

Nicht alles, was aus dem gesamten Lebenswerk hierher gehört, ist im Druck erschienen. Und bei der gewaltigen Überproduktion auf musikalischem Gebiete, bei dem wechselnden, unsicheren Geschmack weiter Kreise, will der Gedanke, das Wertvolle, was von W. Hills Werken noch der Veröffentlichung harrt, im Druck herauszugeben, nicht recht Wurzel schlagen.

Sollte man sich mit den wichtigsten Liedern, den instruktiven wie virtuosen Klavierwerken und mit der Kammermusik mehr als bisher beschäftigen, so wird es immer noch Zeit sein, einige Kompositionen aus dem Nachlasse der Reihe der gedruckten Werke anzuschließen. In Betracht kämen hierbei vor allem einzelne Stücke aus »Alona«, die Deutschen Walzer und das Streichquartett in D dur.

Mit dem Wunsche, daß auf diese Art das Bild Wilhelm Hills als eines echt deutschen, vornehmen und liebenswürdigen Komponisten immer schärfer hervortrete, schließen wir unsere dem Andenken des Meisters gewidmete Betrachtung.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 474 4